الوعي الجمالي

في السرد القصصي

د. علياء الداية



الوعي الجمالي في السرد القصصي

• الوعي الجمالي في السرد القصصي
• تأليف: د. علياء الداية
• جميع الحقوق محفوظة للناشر©
• الطبعة الأولى: 2 / 2012

• الناشر: دار الحـــوار للنشر والتوزيع

www.daralhiwar.com

سورية . اللاذقية . ص. ب: **1018**
هاتف وفاكس: ***963 41 422339***
البريد الإلكتروني: ***daralhiwar@gmail.com***

تم تنفيذ التنضيد والإخراج الضوئي في القسم الفني بدار الحوار

د. علياء الداية

الوعي الجمالي

في السرد القصصي

دار الحوار

مقدمة

يسعى هذا الكتاب "الوعي الجمالي في السرد القصصي" إلى دراسة أشكال الوعي الجمالي التي تجلّت داخل القصص، وتندرج هذه الأشكال ضمن القيم الجمالية: الجميل، القبيح، المعذّب، كما تتجلّى في وعي كل من عنصري الزمن والمكان جمالياً على نحوٍ خاص يتعلق بتحقق القيم الجمالية في وعي الشخصيات القصصية داخل إطار الزمن أو المكان أو بتأثير منهما.

وقع الاختيار على الفترة الممتدة في النصف الثاني من القرن العشرين نظراً لكونها تجاوزت مرحلة التأسيس والتجارب السردية لتتسم بازدهار للسرد القصصي والأدب العربيين بشكلٍ عام. وهي مرحلة شهدت نشوء مفهوم الدولة الحديثة في المنطقة العربية، صاحَبَه نزوع الأدب إلى إثبات الذات والاتجاه إلى وعي القيم وسط التغيرات والتطورات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية من حوله. كما أن السنوات الخمسين المدروسة تقع ضمن نطاقِ تأثّر بنوعية محدّدة من التطورات الصناعية والحضارية المتلاحقة بشكلٍ متجانسٍ، يختلف عمّا نعيشه اليوم من تحولات ذات نمطٍ آخر علمي وتكنولوجي يجد تأثيره في أنماط حياة الناس وأدبهم عربياً وعالمياً في الألفية الثالثة.

يتكون الكتاب من مدخل وأربعة فصول وإضاءات وفهارس. تحمل الفصول العناوين الآتية: وعي الجميل، وعي القبيح، وعي المعذّب، وعي الزمن والمكان جمالياً. ويسعى المدخل إلى تعريف كل من مفاهيم الوعي والجمالي والقصة، استناداً إلى أبرز الآراء والأفكار لدى الفلاسفة والنقاد ودارسي الأدب. ويحتوي كل فصل على تمهيد أوّلي نظري حول القيمة وأجواء القصص المدروسة.

يبرز في السرد القصصي العربي في النصف الثاني من القرن العشرين حضور الوعي الجمالي بشكل كبير عند الشخصية بوصفها مكوّناً سردياً في القصة. في حين يؤدي باقي عناصر القصة كالمكان والزمن والصراع أدواراً متفاوتة في تعميق الوعي أو إبقائه سطحياً، وتوزيعه على شخصيات ثانوية داخل العمل القصصي. إنّ كاتب القصة العربية يهدف في رسالة واضحة إلى رصد القيم الإنسانية، ونقلها من المجتمع حوله إلى نتاج أدبي يوصل وجهة نظر إلى المتلقي.

يتّجه الفصل الأول "وعي الجميل" إلى التركيز على نقاطٍ كثيراً ما تكون المرأة القاسم الجميل المشترك فيها، لبيان المفارقة بين حصول وعي الجميل في شخصيات القصة ومصاعب الواقع حولها وآلامه. وذلك من خلال دراسة كل من المرأة ومفهوم الخيانة ببعديه الاجتماعي والسياسي، وجمال المرأة الذي يحيطه الفقر، والعلاقة بين ظاهرة الإعاقة الجسدية وجمال المرأة، والمرأة والجمال المثال ذي الصيغة المعنوية بعيدة المنال، والصلة بين الجمال وقيمتَي الحياة والحب، إذ يتبدّى الحب القديم والحب المرحلي المختلفان في الدرجة والتأثير.

يهدف الفصل الثاني إلى رصد تمثلات وعي القبيح داخل القصة العربية، فيبدأ بظاهرة المُسوخ التي تشتمل على كل من الطيور الممسوخة إلى كائنات مخيفة، وثنائيات: المرأة الأفعى، والرجل الجرذ، والمرأة المتحوّلة، والرجل المتحوّل، فالكائنات تغادر واجهتها الأليفة إلى التوحّش لتتلاءم مع القبح المحيط، فتصبح قبيحة بدورها. ويدرس الفصل ظواهر أخرى ذات انعكاسات سلبية من قبيل الجهل والخرافات، وأزمة الهوية، وطمس الجمال، والحصار على المرأة.

يركّز الفصل الثالث على الإنسان الذي يعي عذابه فالإنسان هو محور الوعي الجمالي. إنهّ تارةً يعاني دخول الحرب أو نتائج ويلاتها وخيباتها، وتارةً أخرى يهرب من أشخاص يطاردونه أو من شعوره بالملاحقة، كما يعاني من

كونه سجيناً سابقاً أو حالياً، أو يعيش حالة الجنون التي لا يلقى فيها عطفاً أو تفهّماً ممن حوله.

ويسعى الفصل الرابع إلى تتبُّع تجليات قيم جمالية في وعي الشخصيات، من خلال عنصرين حيويين في القصة هما الزمن والمكان كل على حِدة. فيفصّل دراسة الزمن في أنواع ثلاثة هي: الدائري، والجدلي، والسهمي الذي يتراوح بين العجائبي والواقعي المباشر. كما يرصد في عناصر مكانية كالمقهى والحافلة والبيت وبلاد الاغتراب تفاعلَ الشخصيات الجمالي مع التحولات السابقة أو اللاحقة الطارئة على حياتهم، التي تفارق حال ألفة المكان والاطمئنان إليه. فيما تقوم الخاتمة بحصر نتائج البحث وأبرز سمات القصة العربية المعاصرة وفق الفصول المدروسة.

يعتمد البحث في منهجه على دراسة القيم الجمالية من منظورها الفلسفي داخل العمل الأدبي القصصي، ويرتكز في خطابه النقدي على أساسيات نظريات السرد، ويلجأ إلى استخدام مصطلحاتها وتمثّل المتعارَف عليه فيها. كما يحرص البحث على الإفادة من نظرية الأدب، ويسعى إلى تحرّي القيم الجمالية في القصة العربية. وتتّصف القصص المدروسة بتوافر عناصر القصة فيها بوضوح، فلا تكون متداخلة مع أنواع أدبية أخرى كالخواطر الغنائية أو الأساليب التقريرية.

كما يراعي البحث في اختيار النماذج القصصية التي تنطبق عليها النقاط السابقة أن تغطي المدةَ الزمنية الممتدة في الأعوام بين 1950 ـ 2000، وأن تكون مكتوبة باللغة العربية الفصحى، ويُستثنى من ذلك ما يرد من اللهجة العاميّة في الحوار لضرورات فنيّة تتمّ الإشارة إليها. ويشتمل البحث على خمسين مجموعة قصصية، جاء بعضها على شكل مجلّدات تضمّ أعمال الأديب، أو مختارات في كِتاب، ويبلغ عدد الأدباء المدروس نتاجهم ثلاثين قاصاً وقاصّة، اعتُمد في اختيارهم على حضورهم الأدبي ممثلاً بالإنتاج القصصي المستمر على مدى سنوات طويلة، وعلى تميّز قصصهم في الآن ذاته بطرح القضايا والقيم الجمالية.

مدخل في مفهوم الوعي

يُعتبر الوعي وفقاً للفهم الجدلي المادي اجتماعياً بطبيعته، وهو تفاعل بين الموضوع والإنسان، كما يشكل الدماغ ـ بوصفه نشاط المادة الرفيعة التنظيم ـ شرطاً لظهور الوعي البشري وتطوره، كما أن هدف الوعي في توجهه نحو الوجود هو معرفة عدد من مقومات الوعي كالتفكير والخيال والانفعالات، فالوعي جملة من وظائف الإنسان النفسية، وهو يهدف إلى تمثل الواقع وتحسينه، ويتجسد الوعي في موضوعات الثقافة وفي اللغة[1].

وعلى سبيل التفصيل، فإنّ الفلسفة المادية تنظر إلى الوعي "باعتباره أرقى شكل من أشكال الانعكاس المعروفة لدينا، وباعتباره أرقى ثمرة للمادة"[2]، وهي "تسعى دوماً لفهم الروح صفة للمادة"[3]. وبما أن "المبدأ الأساسي للمادية الفلسفية عموماً هو الاعتراف بوجود العالم الموضوعي المستقل عن الوعي البشري... وكان الماديون على الدوام يعتقدون أن أهم طريقة لمعرفة المادة هي المراقبة التي تقدم إلينا معلومات حسية مباشرة"[4]، فإنّ "أفكارنا جميعاً هي الأخرى انعكاس للعالم الخارجي في الدماغ"[5]، ولكن هذا لا يعني أن المنعكِس هو ظواهر البيئة المادية فقط وإنما "الظواهر المثالية المتواجدة في الوعي ذاته"[6].

1- ينظر: مجموعة مؤلفين، المعجم الفلسفي المختصر، ترجمة: توفيق سلوم، دار التقدم، موسكو، 1986، ص545-546.

2- مجموعة مؤلفين، في المادية الديالكتيكية والمادية التاريخية، ترجمة: خيري الضامن، دار التقدم، موسكو، 1975، ص142.

3- مجموعة مؤلفين، المعجم الفلسفي المختصر، ص242.

4- مجموعة مؤلفين، في المادية الديالكتيكية والمادية التاريخية، ص266.

5- نفسه، ص109.

6- نفسه، ص138.

أمّا الفكر المثالي فيقف في رؤيته أن الوعي سابق على الوجود، على النقيض من ذلك. ففي الاتجاه المثالي الذاتي لا تكون الأشياء موجودة إلا بفعل وعي الإنسان الذي يدركها، فإذا غاب هذا الوعي غابت الأشياء عن الإنسان المدرِك، كما أننا ـ وفق هذه النظرة ـ لا يمكننا التأكد من أن الإنسان الآخر يرى الأشياء ويدركها تماماً على النحو الذي أراها به أنا وأدركها. وفي حالة الموت أو ما قبل الحياة ـ الأزلية والأبدية اللتين يعيش بينهما الإنسان وفقاً لوعيه ـ لا تكون الأشياء موجودة بالنسبة إلى الإنسان بوصفه حالة فردية واعية آنياً بالإحساسات المباشرة والحواس. هذا يبدو صحيحاً للوهلة الأولى ولكن سرعان ما تبطل حجة المثالية الذاتية ـ وقد تكفّلت فلسفات كثيرة بهذا الردّ ـ فالتاريخ كان موجوداً قبل مجيئنا إلى الحياة، والأشياء المادية كانت موجودة. كما أن الشجرة الهرمة أو الغابة الواسعة استغرقت أشجارها فترة عشرات السنوات للنمو أحياناً، والأمثلة كثيرة والعلوم المتنوعة من جيولوجيا وفلك وغيرها كشفت لنا الكثير.

أما المثالية الموضوعية التي تداركت هذا المأخذ الفادح في الذاتية، فلا تبدو مقنِعة في حجّتها بأن الواقع الخارجي ـ اصطلاحاً ـ أي خارج الإنسان المدرك بالحواس موجود، غير أنها تراه متمثلاً على شكل أفكار، وكل شيء أصله فكرة غير مرئية كما جاء في كهف أفلاطون. ومع عالم الأفكار يكون تفاعل الإنسان عن طريق وسيط هو ظواهر هذه الأفكار وتجلياتها التي لا تعكس الفكرة الأصلية تماماً ولا يمكن الوصول إليها. إن من المرهق تحميل الإنسان كل هذه المشقة في التعامل مع واقعه، ومن الأيسر والأكثر إقناعاً أن يتفاعل الإنسان مع الأشياء بوصفها أشياء حقيقية تتحول من حالة إلى أخرى كما يقول العلم، وأن ينظر إليها كما ينظر إلى نفسه على أنه إنسان، ويعي أنه ليس ظاهرة. والسؤال هو: هل يمكن للإنسان حقاً أن يطبق المثالية على نفسه فيكون مجرد ظاهرة أو تمظهر لإنسان آخر هو عبارة عن فكرة موجودة في مكان ما في عالم المثل؟

وبالعودة إلى نماذج فلسفية شُغلت بالوعي نجد اختلاف العقلانيين والتجريبيين، بَيْن أن تكون المعرفة قبْلية معتمدة على أفكار فطرية مودعة في العقل، أو أن تُحصر المعرفة بالخبرة الناجمة عن الحواس واختبار الظواهر والأشياء وتجربتها فعلياً للحكم عليها والتوصل إلى حقائقها، وهذا لا يمنع التداخل بين هذين التيارين أحياناً.

بالنسبة إلى أرسطو "فليس بالإمكان نكران أنه ملتزم بالزعم أن العلم يرتبط في مرحلة من المراحل بفهم الحقائق الضرورية عن الواقع أو الروابط الضرورية في العالم الطبيعي"[7]، وهذا يتضمّن إيحاء بأهمية دور الوعي في الإقبال على الفهم والتوجه إليه. أما ديكارت المشهور بعبارته في مذهب الشك "أنا أفكر إذن أنا موجود"، فلا شيء على الإطلاق معفى من الشك[8]. غير أن هذا التوجه نحو العقل والفصل بينه وبين الحواس يوقعنا في المشكلة الشهيرة بـ"الدائرة الديكارتية": إلى أي حد يمكن أن نثق بقدرة العقل على الإدراك الواضح المتميز للأمور؟[9]. وقد عُني سبينوزا بالاستنباط من الجزء إلى الكل، وفي حين يميز ديكارت ويفصل بين الذهن والجسد، فإن سبينوزا يرفض العلاقة غير المفسرة بينهما ويعتبرهما شيئاً واحداً[10]. كما أنه يرى أن الحرية الفردية مرتبطة بالجبرية، فـ"الناس يعتقدون أنهم أحرار وما ذلك إلا لأنهم شاعرون بأفعالهم وغير شاعرين بالأسباب التي تتحدد بها أفعالهم"[11].

أما التجريبي جون لوك فيتحمس لفكرة نشوء المعرفة من التجربة، ويستشهد بنظريته حول أن ذهن الإنسان صفحة بيضاء تُكتب عليها الخبرة الحياتية بناء على الحواس. "واستخدم مادّيو العصر الحديث (سبينوزا، هوبس، هيلفيتيوس، فورباخ، وغيرهم) مفاهيم "الروح" و"الوعي" و"العقل" كمترادفات

---

[7]- كوتنغهام، جون، العقلانية، ترجمة: محمود منقذ الهاشمي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1997، ص42.

[8]- ينظر: نفسه، ص48.

[9]- ينظر: نفسه، ص54.

[10]- ينظر: نفسه، ص66.

[11]- هذا الكلام لسبينوزا نقلاً عن كتاب: كوتنغهام، جون، العقلانية، ص69.

تختلف فيما بينها من زاوية تفسير أصل الوعي وخصوصياته، وتبعاً لما يتم عليه التركيز ـ على الفكر أو على المعرفة الحسية"[12]، ليدلّ على الإمكانية المتوافرة لدى الإنسان والتي تتيح له المقدرة على الاستيعاب والفهم، سواء لنفسه أو ما يدور حوله من أحداث وما يحويه محيطه من ظواهر، وهذا الاستيعاب أو الفهم ندركه من خلال الموقف الذي يتخذه الإنسان بالتفاعل القصدي.

واستناداً إلى أرسطو يميز كانط بين الأحكام القبلية والأحكام البعدية، وهو يقرّ بأن: "الصحة الموضوعية للمقولات بوصفها مفهومات قبلية تقوم على أنه بمقدار ما يتعلق الأمر بشكل الفكر، لا يمكن أن تصبح التجربة ممكنة إلا من خلالها. وهي ترتبط بالضرورة والقبلية، وبالتجربة، بسبب أنه لا يمكن إلا بها التفكير في أي موضوع من التجربة مهما كان"[13]. وكانط بهذا يعيد الاعتبار للأحكام القبلية ولكن على أساس من التجربة التي تدخل ضمن معطيات الوعي و"وراء الجانب الظاهري المرئي المتخيل تكمن الأشياء المادية ـ الموضوعية والأشياء في ذاتها"[14] التي تدرَك بالعقل.

أما الفيلسوف هيغل، المهتم بكشف عمليات العالم التاريخي وتفسيرها، فالإدراك عنده هو أننا من "مجرد الوعي المحسوس نتقدم إلى فهم الأشياء بوصفها موضوعات تحددها الخواص الشاملة"[15]. وإن التركيب أعلى صنوف الإدراك ويطلق عليه هيغل مصطلح "الوعي الذاتي"، وعلينا التفاعل مع الأشياء بوصفنا هادفين واعين ذاتياً[16]. لقد عمل هيغل على تحرير نظرية المعرفة الكانطية من "الشيء في ذاته"، و"الفلسفة الهيجلية تقول إن المعرفة البشرية تتطور بلا انقطاع، حيث تحركها التناقضات الداخلية، ولكن هذا يتمحور حول "الروح المطلق" الأمر الذي يجعل نظريته مثالية"[17].

12- مجموعة مؤلفين، المعجم الفلسفي المختصر، ص242.

13- من أقوال كانط الواردة في: كوتنغهام، جون، العقلانية، ص101.

14- مجموعة مؤلفين، في المادية الديالكتيكية والمادية التاريخية، ص206.

15- كوتنغهام، جون، العقلانية، ص111.

16- ينظر: نفسه، ص112.

17- مجموعة مؤلفين، في المادية الديالكتيكية والمادية التاريخية، ص208

أما تشومسكي فهو يتطرق إلى قضايا ذات صلة بالوعي أو بتشكّله، ففي إشارة إلى دور الوعي ـ الذاكرة عند الإنسان يقول: "الكائنات البشرية تختلف جذرياً عن سواها من الكائنات الحية، فمثلاً، إنها الكائنات الحية الوحيدة التي لها تاريخ"[18]، ويؤكد وجود أنماط فطرية في وعي الإنسان تبتعد به عن الاكتساب المحض، فيقول إنّ في الإنسان قدرة "فطرية متأصلة... ليس ثمة إمكانية لأن تكون مكتسبة"[19]، وأن "حرية الإنسان والفرق بين كون الفعل متلائماً وكونه نتيجة لسبب، لأمرٌ يعود إلى ما وراء فهمنا الحالي"[20]. وأخيراً في شأن اللغة "أن تتكلم الإنجليزية أو الصينية إنما يعتمد على مكان نشأتك، ومع ذلك فإن هذا ناتج تقريباً عن أنظمة متماثلة"[21].

إنّ من ضمن أفكار فلسفة العقل التي برزت نشيطة في القرن العشرين، أفكار الفيلسوف وباحث علم النفس ويليام جيمس "ليشرح أن حياتنا العقلية تتكون من تيار من الوعي له حالاته السائلة التي لها علاقة مباشرة بعمليات المخ"[22] بما يتفق وثنائية الوعي والمخ المندرجة ضمن ثنائية ديكارت الروح والجسد. وكذلك يبرز الفيلسوف جون سيرل الذي يهاجم المادية المتطرفة materialism والواضح أن ما يقصده هو تيارات القرن العشرين من اتجاهات كالسلوكية والوظيفية والفيزيائية وغيرها، التي تختزل الحالات العقلية إلى مادة وتقدم دراسة السلوك بوصفها تفسيراً لنشاط الإنسان، وتهمل الوعي والقصدية. والمهم هنا هو مثال "الغرفة الصينية" الذي اشتهر به سيرل، ويتلخص بأنه محبوس في غرفة فيها صناديق مليئة برموز صينية،

18- كيرني، ريتشارد، جدل العقل، ترجمة: إلياس فركوح وحنان شرايخة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، ط1، 2005، ص60 -61.

19- نفسه، ص62.

20- نفسه، ص62.

21- نفسه، ص66.

22- ليمان، أوليفر، مستقبل الفلسفة في القرن الواحد والعشرين، ترجمة: مصطفى محمود محمد، عالم المعرفة 301، الكويت، آذار 2004، (مقال: وليام ليونز)، ص224.

وكتاب قواعد في اللغة الصينية، حيث يقوم سيرل الذي لا يجيد الصينية بتطبيق تعليمات القواعد على الصناديق وترتيبها. النتيجة هي تكوّن جمل صحيحة وفق القواعد، يجتاز بها سيرل الامتحان ـ واسمه امتحان تورينغ ـ وبهذا لا يختلف عن أي كمبيوتر يُعهد إليه بالمهمة نفسها. وما يقوله سيرل إن الأمر يختلف لو أن هذا الامتحان كان باللغة الإنكليزية التي يجيدها سيرل، إنه الفهم[23]. وبهذا يغلب سيرل مشروع الذكاء الاصطناعي، ويعزز من دور الوعي في حياة الإنسان وعلاقاته.[24] [25]

وفي شأن الوعي يقرر سيرل: "الوعي صفة دماغية ولهذا فهو جزء من العالم المادي... ولأن الحالات العقلية جوهرياً عقلية فإنها نوع معين من الحالة البيولوجية"[26]، إنّ "كل حالات الوعي يسببها سلوك العصبات وتتحقق في الجهاز الدماغي الذي هو بذاته يتشكل من عصبات"[27]. أما وجود الوعي فهو ليس وهماً: "إذا بدا لي قصداً أنني واعٍ، إذن أنا واع. يمكن لي أن أقترف كل أنواع الخطأ بخصوص محتويات حالاتي الواعية، ولكني لا أخطئ بهذه الطريقة بخصوص وجودها ذاته"[28]. "إن ما أعنيه أنا هو كون الوعي قابلاً للاختزال سببياً، ولكنه غير قابل للاختزال أنطولوجياً. إنه جزء من العالم المادي العادي، وليس شيئاً يوجد بالإضافة إليه"[29] والخلاصة أن "الوعي ناحية من نواحي الدماغ، تلك الناحية التي تتشكل أنطولوجياً من تجارب ذاتية، ولكن

23- ينظر: نفسه، ص76-77.

24- ينظر: باجيني. جوليان، الفلسفة موضوعات مفتاحية، ترجمة: أديب يوسف شيش، وزارة الثقافة، دمشق، 2006، ص17.

25- وتجدر الإشارة هنا إلى أن ثمة حججاً ضد سيرل والغرفة الصينية، تفترض الحجج أن الغرفة كلها نظام واحد يفهم الصينية، كأنه دماغ يفهم بمجموعه، أو أن الغرفة إنسان صناعي يتفاعل مع العالم ومن ثمّ يفكّر.

26- سيرل. جون ر.، العقل (مدخل موجز)، ترجمة: أ.د.ميشيل حنا متياس، عالم المعرفة 343، الكويت، أيلول 2007، ص96.

27- نفسه، ص93.

28- نفسه، ص101.

29- نفسه، ص105.

لا يوجد عالمان ميتافيزيقيان مختلفان في جمجمتك، واحد مادي وواحد عقلي، بالأحرى، لا يوجد سوى عمليات تحدث في دماغك وبعض هذه العمليات تجارب واعية"[30]. ويرى سيرل أنّ عمل العقل "لا يمثل ناحية من حياتنا، بل، بمعنى خاص، حياتنا"[31]، و"الظواهر العقلية تشكل الجسر الذي يربطنا مع بقية العالم"[32].

30- نفسه، ص106.

31- نفسه، ص14.

32- نفسه، ص15.

في مفهوم الجمالي

مفهوم الجمالي هو نتاج لعلاقة الإنسان بما حوله من الظواهر، طبيعية كانت أم اجتماعية، والجمالي كما ورد في تعريفاتٍ له "مفهوم يشمل جوانب وعناصر وخصائص وعلاقات وسمات موجودة في الظواهر والموضوعات الطبيعية والاجتماعية."[33] وهو "الوعي الذي يتناول الظواهر والأشياء، من خلال سماتها الحسية وأثرها في الطبيعة النفسية والروحية للمتلقي، منطلقاً من المقاييس الجمالية التي تشكل مضمونه القيمي... غير أن تغير الوعي يكمن في آليته الذهنية ـ الانفعالية، على حين أن تغير المقاييس يكمن في المثل العليا الناظمة لها."[34] فـ"العنصر الجمالي ليس دخيلاً على التجربة من الخارج... وإنما هو تطوير أو ترقٍ يلحق السمات المميزة لأية خبرة تامة سوية، فيزيد من وضوحها ويضاعف من شدتها".[35]

ومع نشأة الإنسان في الزمن القديم ظهرت مفاهيم الحاجة والعمل، والوعي، وبعد تطورات عديدة انتقل الإنسان إلى شكل متطور من الوعي هي الوعي الجمالي الذي يشمل ما عداه من أنواع الوعي. إنّ الحاجات البيولوجية والفيزيائية للإنسان وتطلبه التكيف مع الحياة من حوله، اضطرته إلى معرفة ما يحيط به، لم يكتف بإدراك الظواهر، وإنما تكوّن الوعي لديه ممتزجاً بممارسته العمل. ومن هنا فإن العمل هو اتجاه الإنسان إلى تغيير الظاهرة

33- المرعي. د. فؤاد، الجمال والجلال، دار طلاس، دمشق، الطبعة الأولى 1991، ص13.

34- كليب. د.سعد الدين، وعي الحداثة (دراسات جمالية في الحداثة الشعرية)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997، ص27.

35- ديوي. جون، الفن خبرة، ترجمة: د. أنور عبد العزيز، دار نهضة مصر وفرانكلين للطباعة، ط1، 1970، ص82.

بإدخال تعديلات عليها تمنع عنه الأذى وتجلب له المنفعة، ومن دون العمل ما كان للإنسان أن يعي جمالية ما حوله من أشياء وظواهر.

ومن منطلق أن الظاهرة تحمل قيمتها الجمالية (جمالاً وقبحاً وجلالاً...) من خلال مفهوم العمل، ومدى قدرة الإنسان على التعامل معها، فمن الصعب الإقرار بأن الجمالي صفة موضوعية في الطبيعة. "إن العمل كان المهمة التاريخية الأولى للإنسان في إنتاج الوسائل الضرورية لحياته، ومن خلال العمل دخل الإنسان في صراعه مع الطبيعة، التي كانت المسرح الأساسي لعملية العمل، ولذا فإن معرفة الإنسان بالطبيعة تسبق معرفته بالمجتمع"[36]، كما أن "من شأن أي نشاط أن يصبح عملاً حينما يكون موجهاً بواسطة عملية تحقيق لنتيجة مادية محددة، في حين أنه يصبح كداً وكدحاً، حينما تصبح ضروب النشاط ثقيلة باهظة"[37]. إن الإنسان جزء من الطبيعة، ويعتبر إسهامه فيها عبر علاقات الإنتاج والزراعة والتكيّف جزءاً من التأثير والتأثر بينهما، إلاّ أن وعي الإنسان يحمل ميزة العقل التي ينفرد بها عن ظواهر الطبيعة ومكوناتها. وهذا الوعي أداة يتمكن الإنسان من تطويرها بتفاعله مع الطبيعة ومع الطبيعة المصنوعة التي هي نتاج النشاط الاجتماعي، فـ"ما يجعله إنساناً هو بالضبط أنه لا يقف مكتوف الأيدي أمام ما صنعت منه الطبيعة المجردة، بل يمتلك القدرة على أن يعود أدراجه ويعبر، وعلى ضوء العقل، الدرب الذي سبق للطبيعة أن جعلته يعبره ذات مرة، وعلى قلب عمل الضرورة إلى عمل خياره الحرّ"[38].

إنّ كل المفاهيم هي أفكار مجردة، لها تصوّرها الذهني في عقل الإنسان ووعيه بمعزل عن صياغتها في كلمات لغوية. وبما أن التجريد هو مجهود إنساني بحت، ينتج عنه فكرة، ومن ثم مفهوم، أو قيمة، فإن الطبيعة التي هي شيء مادي، لا يمكن أن تكون مجردة في ذاتها، لأن الفكرة ما كانت

36- بسطاويسي محمد غانم، د. رمضان، علم الجمال عند لوكاتش، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1991، ص55.

37- ديوي، جون، الفن خبرة، ص470.

38- شيللر. رسائل في التربية الجمالية، ص83.

لتوجد لولا الإنسان الذي تطور منه الوعي، فالأفكار يتعرّفها الإنسان ويتداولها بواسطة اللغة. إن الأفكار نتاج الوعي، والمادة نتاج المادة، فـ "العمل الفني لا يمكن أن يكون نتاجاً طبيعياً، لا يمكن أن تدب فيه حياة طبيعية. إنه لا يستطيع ولا يجوز له أن يكون كذلك، حتى ولو صح أن النتاج الطبيعي نتاج متفوق"[39]، و"إن الروحي والطبيعي لا يؤلفان إلا كلاً واحداً غير قابل للقسمة، وهنا تحديداً تكمن خصوصية العمل الفني... إن العمل الفني يتجلى هنا في مظهر مزدوج ينبع من كونه يتوجّه إلى حاستنا الروحية، التي لها هي نفسها جانب طبيعي".[40]

لقد كان للعمل الدور الأكبر في حصول الإنسان على مقوّمات حياته بالشكل الأمثل، كما أن النتاج تداخلت فيه الأغراض المباشرة الفيزيائية، بأغراض أخرى هي الحماية مما يدهمه من أخطار، فكانت الوظيفة النفعية داعماً للجمال في العمل، فجمال المسكن -على سبيل المثال - تطابَق وقدرته على صدّ الأخطار وتوفير الحماية، ثم مع الإحساس بالأمان، صار المأوى يحمل سمات مما يشعر بالارتياح، كالزخارف والنقوش التي تذكّر بظواهر طبيعية أخرى مفيدة كالأشجار والنباتات والثمار وما إلى ذلك، وأمثلة كثيرة تدعم هذا الاستنتاج كالأسلحة والدروع التي ازدادت فخامتها بما عليها من النقوش، وصولاً إلى الجماليات الخاصة بكل بيئة وحضارة إنسانية ترتبط فيها ألوان الأدوات وأشكالها بوظيفتها وبمكونات البيئة والمستوى الحضاري الذي وصل إليه الإنسان، والقيم الجمالية المشكّلة لديه بما يرتبط بالمثل الأعلى المتطور عبر العصور، فـ "الفن في المجتمع البدائي مرتبط ارتباطاً مباشراً بالعمل من حيث هو عملية والذي يكون النسيج الكلي للحياة الاجتماعية. فليست الطقوس السحرية جزءاً من تنظيم القبيلة فحسب، بل تباشر حتى الحرف الفنية على أساس اجتماعي أيضاً"[41].

39- هيغل، المدخل إلى علم الجمال، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1980، ص74

40- نفسه، ص82.

41- فنكلشتين. سيدني، الواقعية في الفن، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1986، ص23.

لقد حاول إنسان العصر القديم ـ ويستمر هذا إلى اليوم عند بعض الأقوام ـ أن يربط مفاهيمه في الحياة بالطبيعة، فهو لم يستطع إبقاءها مجردة، وأصرّ على البحث عن قالب يحتوي وعيه، وذلك لأنه لم يستطع فصل نفسه عن الطبيعة الكلّية المحيطة به. فكان أن تخيّل القوى الكامنة ذات القدرة الهائلة، كما في آلهة اليونان، وغيرها من آلهة الشعوب الإفريقية والعرب القدماء على سبيل المثال، ونسب إليها صفات العدل، والغضب، والحب والانتقام، والجمال، وكثيرٍ من المفاهيم التي هي نتاج تفكير الإنسان ووعيه. وبهذه الطريقة بقي الإنسان تحت سيطرة الطبيعة وأبقى المفاهيم سمةً من سماتها الموضوعية لينأى بنفسه عنها.

يؤدي الخيال إلى جانب العمل دوراً مهماً في نشأة الفن، فـ"الفن منبعه في التخيّل الحرّ"[42]. لقد طوّر العمل حياة الإنسان، ولكن الخيال كان لا بدّ منه بوصفه نشاطاً عقلياً يؤدي إلى تحسين منتجات العمل وتوجيهها إلى الشكل الأمثل. صناعة الكرسي على ما نراه عليه اليوم تطلبت الكثير من الخيال، وغيره من الأمثلة الأكثر تعقيداً، كتصميم المصانع وتنفيذها، وخطوات تطوير الآليات جيلاً بعد جيل، ليست إلا نتيجة للخيال الذي يتصوّر أشياء متنوعة قد تكون متنافرة، ويعالجها بالتجربة ليصل إلى هدفه الذي هو تحقيق المزيد من الراحة للإنسان والنجاح في أهدافه لتحسين حياته.

يرجع باللغة العربية لفظ التخيل إلى كلمة الخيال ـ أو ظلّ الشيء وانعكاسه، وكذلك لفظ التصوّر، من استحضار الصورة أي الشكل المحدد، ومن ثم تركيبها مع غيرها. وفي اللغة الإنكليزية مثلاً يأتي المصدر imagination من كلمة الصورة image، لذا فإن الخيال طريق إلى الإبداع. لقد طوّر الإنسان الأشكال الفنية ومن بينها الأدب، فأصبحت تحمل قيمة جمالية، لأنها تحمل في داخلها رسالة إلى الآخرين، يتأثرون بها ويتفاعلون مع دلالات الأفكار في العمل الفني في أشكاله المادية كالمنحوتات وفن التصوير، أو الأدب الشفوي أو المكتوب.

42- هيغل، المدخل إلى علم الجمال، ص82.

وقد حظي الخيال باهتمامٍ كبيرٍ من الفلاسفة، فاعتبر العامل الخلاّق في عملية الإبداع نظراً لما يحمله من خاصية إنسانية يتفرد بها الإنسان عن سائر كائنات الطبيعة، "إن من الممكن تعريف الخيال بأنه تصور باقٍ يضعف بالتدريج بعد عملية الإدراك... ومختلف أشكال وأنواع الخيال هي أحلام وتخيلات الذاكرة... أما التخيل في الإنتاج الشعري فهو تخيّل منظّم ولكن النظام هنا أكثر حرية، مما يعطي الإنتاج الشعري بعض المبالغة والجاذبية"[43]، كما أنّ "الخيال... هو عبارة عن طريقة في النظر إلى الأشياء والشعور بها من حيث هي تؤلف كلاً متكاملاً... وحينما تستحيل الأشياء القديمة المألوفة إلى أشياء جديدة في التجربة، فهنالك لا بدّ من أن يكون ثمة خيال"[44].

ومن الطبيعي مع مكوّنَي العمل والخيال أن يكون ثمة خبرة جمالية تترسخ عند المبدع في سبيل تكون عمله الفني، وهنا نجد عدة آراء تفصل بين الفني وغير الفني، وما هو جمالي ولا جمالي، "فليس كل نتاج مادّي للعمل من حيث هو عمليةٌ له صفة فنية،... فمن الممكن في الحياة البدائية اكتشاف الاختلافات بين الأشياء التي ينتجها العمل من حيث هو عملية وتلك الأشياء التي تنتجها صفات أكثر إبداعاً"[45]، و"ليس العملي والعقلي عدوين لدودين للجمالي، وإنما العدو الحقيقي للجمالي هو الشيء الرتيب المبتذل كتراخي الأهداف المائعة والإذعان للتقليد في الحياة العملية والنهج العقلي"[46]، إذ ليس كل عمل جمالياً بالضرورة.

ويختلف مفهوم الخبرة الجمالية عن الوعي الجمالي، فالخبرة خاصة بالمبدع أو المتلقي، أي المتأثر بالظاهرة. أما الوعي الجمالي فهو الظاهرة التي

43- أوفسيانيكوف، ز. سميرنوفا، موجز تاريخ النظريات الجمالية، تعريب باسم السقا، دار الفارابي، بيروت، 1979، ص124 (الاقتباس هنا هو رأي توماس كوبس 1588- 1679).

44- ديوي، جون، الفن خبرة، ص451.

45- فنكلشتين. سيدني، الواقعية في الفن، ص24.

46- ديوي، جون، الفن خبرة، ص72-73 (ويشرح ديوي في ص72 مصطلح اللاجمالي بقوله: "اللاجمالي... ذلك التتابع المتراخي الذي لا يبدأ عند نقطة معينة أو مكان خاص، ولا ينتهي [بمعنى الانقطاع] عند نقطة معينة أو موضع خاص... توقف، وانحصار، نظراً لأنه ليس بين الأجزاء بعضها والبعض سوى علاقة ميكانيكية [آلية]").

يمكن الكشف عنها داخل العمل الأدبي (القصة في هذا البحث)، فـ"وظيفة الفن هي أن يعطي الفن المجتمع وعياً بالعالم الذي هو فيه وبوجوده وإمكاناته الحقيقية"[47]. إذ تتّصف قصّة ما بوعي جمالي، أو تكشف عن وعي المؤلف مثلاً، وتسهم في وعي المتلقي، فالوعي مرتبط بالعقل والقدرة على تملّك موقف محدد أو نظرة إلى الحياة، أما الخبرة فهي مجموع المهارات المكتسبة عبر مسيرة حياة كاملة منذ البدء ومستمرة.

كما يندرج مفهوم التجربة الجمالية بوصفه نتيجة للوعي الفني فـ"لما كان للوعي معرفة بموضوع ما، بصفة عامة، فإن هناك بالفعل تفرقة بين الطبيعة الداخلية التي هي لحظة واحدة بالنسبة للوعي، أي الموضوع على نحو ما يكون عليه في ذاته، وبين المعرفة أو وجود الموضوع من أجل الوعي التي هي لحظة أخرى... هذه الحركة الجدلية التي يمارسها الوعي داخل ذاته على نفسه مع معرفته وفي موضوعه على حد سواء، بمقدار ما يتولد عنها الموضوع الجديد والحقيقي هي على وجه الدقة ما نسميه بالتجربة"[48].

"إن تحليل فكرة ما، كما جرت العادة حتى الآن، ليس شيئاً آخر سوى إلباسها الصورة التي تصبح بواسطتها مألوفة"[49]، فـ"من أسهل الأمور أن تحكم بأن للشيء جوهراً وقيمة ثابتة، أما فهمه فهماً شاملاً فهو أمر أشد صعوبة"[50]. ولذا فإنّ التجربة الجمالية تحثّ على تخطي المألوف والسعي إلى التجديد "إن أسمى وظيفة اجتماعية للتجربة الجمالية هي الاحتفاء بالحدث المنتج للجدة في مقابل التكرار الرتيب للناجز، والحث على السلبية والعدول بدل كل تأكيد للقيم السائدة وتكريس للدلالة التقليدية"[51]، كما أنها شاملة لخبرات كثيرة، إذ "إن التجربة الراهنة ليست نتاج التلقي المباشر للموضوع

47- فنكلشتين. سيدني، الواقعية في الفن، ص29.

48- هيغل، ظاهريات الروح، ترجمة وتعليق: د.إمام عبد الفتاح إمام، دار التنوير، بيروت، ط3، 2009، ص262- 263.

49- نفسه، ص180.

50- نفسه، ص135.

51- ياوس. هانس روبرت، جمالية التلقي، ترجمة: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2004، ص137.

الجمالي الراهن فحسب، وإنما هي أيضاً نتاج التجارب المتكررة السابقة أيضاً، بكلّ ما تنطوي عليه من دلالات ثقافية وروحية وحسية، تشكّل الخبرة الجمالية عند الفرد والمجتمع على السواء. ولذلك يصحّ التوكيد أن التجربة الراهنة هي نتاج الخبرة الجمالية في اتصالها المباشر بالموضوع"[52].

لقد أسفر نمو التفكير في قضية الوعي عبر العصور، ومع اختلاف آراء الفلاسفة والمفكرين إلى تراكم معرفي يستمر في تقليب أوجه الوعي والسعي إلى محاولة تفسيره. فبين وجوده بشكل مستقل واستنتاج أنه فاعلية من فاعليات الإنسان لا تنفصل عنه، كان ارتباطه بالظاهرة الجمالية ونشاط الإنسان، وحاجته إلى الحكم على ما حوله بحسب ما يؤديه وما يقدمه له من جمال أو جلال أو قبح، وإمكانية لتغيير الواقع وجعله أكثر ملاءمة لوجوده، وما يبشّر به من تطور وإغناء للخيال ووصول إلى المثل الأعلى الجمالي.

52- كليب. د. سعد الدين، المدخل إلى التجربة الجمالية، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2011، ص85.

في مفهوم السرد القصصي

تتداخل التعريفات المقترحة في كلّ من القصة والرواية والأقصوصة وغيرها من الأنواع الأدبية السردية المتشابهة في روحها العام، ولكن الفرق الأساسي أنّ "القصة القصيرة، التي تحاول دائماً أن تميز نفسها من الرواية، والتي تتفادى أن تتنزل إلى التسلسل الزمني البطيء للحوادث، حيث تمتاز الرواية، تبحث كذلك عن نقطة خارج الزمن يمكن أن يرى منها الماضي والمستقبل في وقت معاً"[53].

وبما أن الحدود لا يمكن تحديدها بدقة لا سيما بين مصطلحي القصة القصيرة والرواية، خاصة أنّ القصة مصطلح متداول، فقد آثر هذا البحث اعتماد مصطلح القصّة، ليكون المجال متاحاً لهذا المفهوم، ويُقصد به أن القصّة هي العمل الأدبي السردي الذي يتركز حول موقف معيّن، وتدور أحداثه في زمانٍ ومكانٍ محدّدين، ويحتوي على شخصيات لها صلة بهذا الموقف، وتغذّي الأخيلة المتعلقة به، وتؤثّر في صورته المعكوسة داخل العمل[54].

لقد اهتمّ القدماء وصولاً إلى الحاضر بالتصنيفات الأدبية، فقد تناول أفلاطون الأدب الملحمي، والغنائي، والدرامي ـ في كتاب جمهورية أفلاطون، وأرسطو درس الأجناس منهجياً في كتاب الشعر، أما كروتشه فوقف ضد

53- أوكونور، فرانك، الصوت المنفرد (مقالات في القصة القصيرة)، ترجمة: د.محمود الربيعي، دار الكاتب العربي (الهيئة المصرية العامة للكتاب)، ط1، 1969، ص148.

54- من الجدير بالذكر تعريف إمبرت للقصة في كتابه القصة القصيرة (النظرية والتقنية)، ص52 بقوله: "القصة القصيرة عبارة عن سرد نثري موجز يعتمد على خيال قصاص فرد برغم ما قد يعتمد عليه الخيال من أرض الواقع. فالحدث ـ الذي يقوم به الإنسان والحيوان الذي يتم إلباسه صفات إنسانية أو الجمادات ـ يتألف من سلسلة من الوقائع المتشابكة في حبكة حيث نجد التوتر والاسترخاء في إيقاعهما التدريجي من أجل الإبقاء على يقظة القارئ ثم تكون النهاية مرضية من الناحية الجمالية".

التبويب ووقف ضد النظريين[55]، فـ"مركز الفن الأدبي يقع في الأنواع الأدبية التقليدية من شعر غنائي وملاحم ودراما. والمرجع فيها كلها عالم الحكاية والمخيلة"[56]. ولا شك في أن النوع الأدبي الواحد قد يتداخل فيه غيره من الأنواع. كما نجد "الأنواع الثلاثة المجردة هي: السرد، الحوار، الأغنية"[57]، غير أن تقسيم الأنواع الأدبية إجرائي إلى حدٍّ كبير "إن النظرية في الدراسات الأدبية ليست تفسيراً لطبيعة الأدب أو لمناهج دراسته... إنها لفيف من الفكر والتأليف يصعب تعيين حدوده تماماً"[58]، و"الأجناس الأدبية ما هي إلا مفاهيم تم استقاؤها من واقع تاريخي... نحن إذن لا نرفض الوجود التاريخي للأجناس الأدبية بل نرفضها كقيمة جمالية. فنظرياً لا يوجد جنس أدبي لكنه موجود تاريخياً"[59]، ولا بدّ منه مبدأً لوصف النوع ومن ثم الانطلاق إلى تحليله وفحصه من الداخل، كأن تظهر في القصة ملامح غنائية ذاتية كتيار الوعي والمونولوغ، أو أن نرى فيها استطالة الحوار ليقترب من الدرامية أو يطغى بوجوده على الحدث بما قد يقلقل استقرار القصة، أو يبتدع لها مزية جديدة.

فـ"الأجناس الأدبية تشكل حياة الأدب نفسها، ويكمن مصدر الحقيقة والقوة [في عمل الباحث] في التعرف التام على تلك الأجناس، والمضي حتى غاية التعرف على المعنى الخاص بكل جنس منها، والغوص عميقاً في قوامها"[60] وهي "الاختيار الذي يقوم به مجتمع ما، بين كافة أشكال التقنين الممكنة للخطاب، فيحدد ما نطلق عليه منظومة الأجناس"[61]، وبعبارة أخرى فإنّ

55- ينظر: إمبرت، إنريكي أندرسون، القصة القصيرة (النظرية والتقنية)، ترجمة: علي إبراهيم علي منوفي، المشروع القومي للترجمة 148، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000، ص11.

56- ويليلك، رينيه، وأوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987، ص24.

57- نفسه، ص240.

58- كالر، جوناثان، النظرية الأدبية، ترجمة: رشاد عبد القادر، وزارة الثقافة، دمشق، 2004، ص11.

59- إمبرت، إنريكي أندرسون، القصة القصيرة (النظرية والتقنية)، ص12.

60- تودوروف، سفيتان، مفهوم الأدب، ترجمة: عبود كاسوحة، وزارة الثقافة، دمشق، 2002، ص3.

61- نفسه، ص18.

"الأجناس الأدبية هي الإسقاط النصّي لتنوع المواقف التي يتخذها الناس في الحياة"[62]. كما أنّ "الأجناس الأدبية، فيما يتعلق بالقراء، أنساق من الأعراف والتوقعات"[63]، و"إن كون منطوق أدبي صالحاً ينطوي على علاقته بأعراف جنس أدبي"[64].

إن من البدهي وجود حدَثٍ أو سلسلة أحداث ناظمة للقصة ـ العمل الأدبي المعني هنا ـ أما الزمان والمكان فالقول يكمن في أنهما محددان بالموقف الذي تعنيه القصة، وليس المقصود قصرهما وإمكانية قياسهما، فالعودة إلى الوراء زمنياً عن طريق تذكُّر شخصيةٍ ما للأحداث القديمة ليس بالضرورة من لوازم فن الرواية وحدها، كما أن التنقُّل في أمكنة كثيرة، أو تزامن الأحداث في أمكنة متباعدة ليس وقفاً على مصطلح الرواية، بل يتم استخدام هذه التقنيات في القصة بحسب حاجة السرد إليها، وبما يخدم القصة ولا يخرج بها عن نطاق مفهومها.

ويجدر بالذكر هنا أنّ إمبرت حصر عدة مزايا للقصة وفروقاً لها عن الرواية، بما يشكّل نموذجاً لوجهات نظر شائعة في هذا المجال نوجزها بما يلي: "الفارق الواضح يتمثّل في الإطار الخارجي: الرواية طويلة والقصة القصيرة موجزة... وعندما نسوق تعريفاً للقصة القصيرة لا يمكن أن نتجاهل هاتين الصفتين: الإيجاز والأهمية الأساسية للحبكة"[65]. والخصائص: فالرواية تتسم بالامتداد والكثرة في أحداثها وشخصياتها، واتساع رقعة المكان أو الزمن والانفتاح على التفاصيل. في حين يقابلها في القصة تكثيفُ الأحداث والوقائع، ومحدودية الشخصيات، والتركيز على الآنيّة والتفرّد. ومن هنا تشبَّه الرواية بالمدفع أو الضوء القوي أو المدينة الواسعة، مقابل كون القصة أشبه بالبندقية أو الحزمة الضوئية أو المنزل بسكانه الحميمين[66].

---

[62]- نفسه، ص128.

[63]- كالر، جوناثان، النظرية الأدبية، ص89.

[64]- نفسه، ص119.

[65]- إمبرت، إنريكي أندرسون، القصة القصيرة (النظرية والتقنية)، ص50.

[66]- ينظر: نفسه، ص44.

ويؤيده أوكونور الذي يظهر جلياً في كتابه (الصوت المنفرد) دفاعه عن مفهوم القصة القصيرة: "يوجد في القصة القصيرة دائماً ذلك الإحساس بالشخصيات الخارجة على القانون، التي تهيم على حواف المجتمع... ونتيجة لذلك يوجد ضمن الخصائص الغالبة للقصة القصيرة شيء لا نجده كثيراً في الرواية. إنه الوعي الحاد باستيحاش الإنسان"[67].

وبالنظر إلى هذه المزايا التي تتصف بها القصة نكتشف أن ليس من الممكن حصر مفهوم القصة بعدد من الصفحات أو الكلمات، فكثير من الأعمال التي تحمل اسم رواية ليست في الواقع سوى نص قصصي طويل، يفتقر إلى مقومات الرواية. وفي المقابل لا نزال نجد أعمالاً قصصية طويلة الحجم وممتدة ملتزمة باسم القصة، بعيدة عن وهم الرواية المحدد بافتراش الصفحات فحسب. لقد عالج إمبرت بعضاً من هذه الإشكالية بتحليله: "الرواية تتضمن ما لا يقل عن خمسين ألف كلمة، والنوع الأقصر الرواية القصيرة يتضمن ما يتراوح بين ثلاثين ألف وخمسين ألف كلمة. أما القصة القصيرة فهي تضم ما بين ألفي كلمة وثلاثين ألفاً والقصة القصيرة الأكثر إيجازاً تتراوح كلماتها ما بين مئة وألفي كلمة.... إنها طريقة ميكانيكية للتبويب... الخط الفاصل بين الرواية والقصة القصيرة يمكن قياسه وأياً كان نوع وحدة القياس التي نستخدمها فإن الزمن الذي نستغرقه في قراءة الرواية أطول"[68].

وكذلك يقول أوكونور مقرراً: ثمة "صعوبة تحديد الفرق بين القصة الطويلة القصيرة وبين الرواية... بإضافة وجهة نظر الناشرين والجمهور..." والخلاصة أن طول القصة تراوح بين العصور المختلفة ما بين مئتي ألف كلمة في العصر الفيكتوري، وثمانين ألف كلمة بعدها (القرن التاسع عشر - العشرون) وخمسين ألف كلمة، أو ثلاثين ألف كلمة[69]. "أما القصة القصيرة فإن قالبها يحدد طولها. ولا يوجد، ببساطة، أي مقياس للطول في القصة

67- أوكونور، فرانك، الصوت المنفرد، ص14.
68- نفسه، ص43.
69- ينظر: نفسه، ص46.

القصيرة إلا ذلك المقياس الذي تحتمه المادة نفسها. ومما يفسدها، لا محالة، أن تحشى حشواً لتصل إلى طول معين، أو تبتر بتراً لتنقص إلى طول معين." ويضرب مثلاً "ثلاثة آلاف كلمة"... "فالقصة العظيمة ليس من الضروري أن تكون قصيرة على الإطلاق، والفكرة الشائعة عن القصة القصيرة من أنها فن صغير فكرة خاطئة بالضرورة.... القصص الخالص أكثر فنية"[70]، ويستخدم مصطلح "قالب القصة القصيرة الطويلة"[71].

أما أصول مصطلح القصة فهي مرتبطة بمفهوم الأدب: "لقد كتب الناس طيلة خمسة وعشرين قرناً أعمالاً ندعوها في الوقت الحاضر بالأدب، إلا أن المعنى الحديث للأدب لا يكاد يتجاوز القرنين. وقبل أن تصل القصة إلى شكلها الحالي سبقتها تسميات وصِفات عديدة فقد كان هناك مصطلح رومانس الذي يطلق على لغة الحوار اليومي في أقاليم الثقافة اللاتينية، وأطلقه الفرنسيون على الحكايات النثرية، والإسبان على توليفة شعرية ملحمية وغنائية[72]. كما نجد القصة في المعاجم العربية بمعنى: "الجملة من الكلام، الخبر، الأمر والحديث"[73]، ويأتي الفعل قصّ بمعنى: "تتبّعَ الأثرَ، أوردَ الخبَرَ ورواه"[74]، أما القاصّ فهو "الذي يأتي بالقصة على وجهها كأنه يتبع معانيها وألفاظها"[75]. وهي تتماهى عملياً مع مفهوم الحكاية نظراً لارتباط الحكاية بالشفاهية في سرد الأخبار والنوادر التي قد يتطور بعضها ليَرسَخ بوصفه حكايات تشبه القصة الحالية، كمقامات الهمذاني على سبيل المثال لا الحصر، وبما تتضمنه من موقف ووجهة نظر من المجتمع المحيط[76]، إنها

70- أوكونور، المرجع السابق، ص21.

71- نفسه، ص44.

72- ينظر: نفسه، ص15.

73- ابن منظور، لسان العرب، المجلد السابع، دار صادر، بيروت، ص73- 74.

74- ابن منظور، لسان العرب، المجلد السابع، دار صادر، بيروت، ص73- 74، والفيروز آبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، المجلد الثاني، ص313.

75- ابن منظور، لسان العرب، المجلد السابع، دار صادر، بيروت، ص73- 74.

76- ينظر: النجار، د.محمد رجب، التراث القصصي في الأدب العربي، منشورات ذات السلاسل، الكويت، ط1، 1995، ص13.

موجودة بشكل يختلف عن المتعارف عليه الآن لأنه في السرد القصصي "على الكاتب أن يعلل كل شيء"[77]، كما "إن القصة القصيرة تعكس صورة الكاتب وشخصيته الفردية وثقافته ونمطه السَلوكي ومشاعره ونواياه وإيقاعه وأساليبه وتكتيكه"[78].

ويُرجع بعض الغربيين كلمة القصة إلى مفهوم العدّ، فقد جاء أساس مصطلح القصة بلغات أجنبية من القص أي العدّ[79]. أو ترجع كلمة القصة إلى التاريخ فـ"القصة تأتي من التاريخ... ويصنف الأدب عامة بأنه فن زمني (تمييزاً له من الرسم والنحت اللذين هما فنان مكانيان)"[80]. إنّ "القصة... قد تسلي أو تعلم أو تحرض،... ولكن لا يمكنك تحديد القصص الجيدة عموماً بكونها تلك التي تقوم بشيء من هذه الأشياء"[81]، و"التأثير الانفعالي لكتاب ما، متعلق، بدهياً، وإلى حدٍّ ما، بالطريقة التي تتعاقب فيها أجزاؤه، وعنصر المفاجأة في بعض المشاهد، وتتابع الأخرى الطبيعي، والاستعمال الماهر لمواقف الإحجام والتفسير، ومسار القصة، السريع، أو البطيء، أو المتعرّج"[82].

77- ويليلك، رينيه، وأوستن وارين، نظرية الأدب، ص228.
78- إمبرت، إنريكي أندرسون، القصة القصيرة (النظرية والتقنية)، ص55.
79- ينظر: نفسه، ص15.
80- ويليلك، رينيه، وأوستن وارين، نظرية الأدب، ص224.
81- كالر، جوناثان، النظرية الأدبية، ص44.
82- هنكن، إميل، النقد الأدبي وأصوله العلمية، ترجمة وتعليق: د.إبراهيم الكيلاني، وزارة الثقافة، دمشق، 2004، ص33.

الفصل الأول

وعي الجميل في السرد القصصي

وعي الجميل

ينبثق التقييم الجمالي من وعي الإنسان، بوصف الوعي المرحلة المعرفية الأولى الممهدة لإمكانية الحكم الجمالي على الأشياء والظواهر. فما دام هناك وعي فهناك فن لأنه أحد "أشكال الوعي الاجتماعي الإنساني المتطورة تاريخياً"[83]، وانطلاقاً من أن الحكم الجمالي نشاط للوعي، فإن صفة "الجميل" تُطلق على ما يتصف بقيمة إيجابية ذات منحى ما في حياة الإنسان.

وتتفاوت الظواهر والأشياء في اتصافها بدرجات الجمال، فمنها ما يقترب من هذا الحكم بصفاتٍ فـ"البديع حلّ موقعاً وسطاً بين ضخامة السامي الهائلة، ووداعة الجميل الرقيقة الناعمة أكثر مما ينبغي"[84] ومن معايير المنظر البديع: "الخشونة، التعقيد، التغير المفاجئ، المباغتة، الغموض، الإدهاش"[85]، والجميل قد "يتصف بالضآلة، كما يتصف بالنعومة وحسن صقله وبريقه... ولا يُظهر أي تنوع إلا بعد تدرّج"[86]. ويمكن القول إنّ الأشياء الجميلة مريحة للنظر[87] "فبمجرد أن يلمح الجمال تتضح رؤية للنفس ويتم التذكر في لحظة

83- جماعة من الفلاسفة السوفييت، أسس علم الجمال الماركسي اللينيني ج2، ترجمة: د.فؤاد المرعي، يوسف حلاق، دار الجماهير بدمشق، ودار الفارابي ببيروت، 1978، ص124.

84- بورتيوس، ج.دوغلاس، علم الجمال البيئي ـ أفكار وسياسات وخطط، ترجمة: عارف حذيفة، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2010، ص83.

85 - نفسه، ص83.

86- محمود، أحمد حمدي، أصل الجليل والجميل لإدموند بيرك، سلسلة تراث الإنسانية، الدار المصرية للتأليف والترجمة، كانون الثاني1965، ص77.

87- ينظر: إدمان، إروين، الفنون والإنسان، ترجمة: حمزة محمد الشيخ، دار النهضة العربية، القاهرة، 1965، ص58.

سريعة تنبت في إثرها المعرفة كما ينبثق النور دفعة واحدة[88]. أما الجميل فهو أكثرها قرباً من المثل الأعلى الجمالي لدى الإنسان.

إن العلاقة بالجميل ناجمة عن وعي الإنسان بأن ما يتصف بالجمال أكثر جدوى له من غيره، سواء أكان تأثيره نفسياً أم مادياً مباشراً نفعياً أو على صعيد الأخلاق وفائدته للمجتمع ككل ومن ثم للفرد. كما أنّ لليونانيين فكراً يتداخل فيه الخير بالمنفعة فـ"أهم مقولة في الفن القديم هي وحدة الجمال والخير"[89]، وكذلك فـ"إن العاطفة الجميلة، والميل الجميل، والعزم الجميل، كل ذلك إنما يكون جميلاً لأنه يفيد نمو الحياة في الفرد وفي النوع"[90]. و"للملائم قيمة حتى بالنسبة إلى الحيوان الأعجم [الخالي من العقل]؛ أما الجمال فلا قيمة له إلا بالنسبة للإنسان، أي بالنسبة إلى كائنات، وإن كانت طبيعتها حيوانية، فإنها مع ذلك كائنات عاقلة... أما الخير فله قيمة بالنسبة إلى كل كائن عاقل بعامة"[91]. فالمثل الأعلى متفاوت بين جماعات الناس ـ وإن كان يبقى مفيداً لهم ومحققاً لقيم إيجابية ـ وهذا ما يفسر اختلاف الحكم بالجميل على الأشياء والظواهر، فما يكون جميلاً عند قوم قد لا يكون كذلك عند غيرهم فـ"الفكرة المعيارية عند الزنجي تختلف بالضرورة عن الفكرة المعيارية عن الجمال لدى الرجل الأبيض، وللصيني فكرة معيارية تختلف عن تلك التي للأوروبي"[92].

اختلفت النظرة إلى الجميل بين الوظيفة والتجريد. إن الجمال مفهوم مجرد تشترك فيه ظواهر كثيرة، غير أن إغراقه في التجريد يقف على طرف نقيض مع مبدأ الفائدة أو النفع الذي ينجم عن الجميل من وجهة نظر

88- ينظر: مطر، د. أميرة حلمي، فلسفة الجمال ـ أعلامها ومذاهبها، مكتبة الأسرة، ط1، 2003، ص48 (رؤية مستنتجة من أفكار أفلاطون).

89- جماعة من الفلاسفة السوفييت، أسس علم الجمال الماركسي، ج2، ص87.

90- جويو. جان ماري، مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ترجمة: د.سامي الدروبي، دار اليقظة العربية، دمشق، ط2، 1965،ص66.

91- كنت. إيمانويل، نقد ملكة الحكم، ترجمة: د. غانم هنا، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2005، ص109 .

92- نفسه، ص140.

أخرى. لقد افترُض الجمال أحياناً في أشياء محددة خارجياً ولكن شرط أن تكون منزهة عن النفع فـ"على كل امرئ أن يقرّ بأن أي حكم على الجمال تمتزج فيه أقل مصلحة هو حكم غير نزيه، ولا يمكن أن يكون حكم ذوق محض. فللقيام بدور القاضي في أمور الذوق، يجب عدم الاهتمام إطلاقاً بوجود الشيء، بل على العكس يجب أن يكون المرء غير مكترث لما يتعلق به"[93] كما أنّ "حكم الذوق الذي نعلن به أن شيئاً ما جميل، لا يقتضي بالضرورة أن تكون منفعةٌ في أساس تعيينه. إلا أنه لا يُستنتج من ذلك أنه بعد إطلاق الحكم، كحكم جمالي محض، لا يمكن أن ترتبط به قائدة على الإطلاق. لكن هذا الربط يكون دائماً ربطاً غير مباشر فقط"[94]. وبعبارات أخرى يوضّح كانط: "إن الجمال الطبيعي هو شيء جميل؛ أما الجمال الفني فهو تمثُّل جميل لشيء"[95] و"الأشياء الجميلة يجب أن يفرق بينها وبين النظرة الجميلة إلى الأشياء"[96]. وفي المحصلة فإن الاعتدال يقتضي القول بأن الجمال نسبي، ولا مفرّ من أن يكون الشيء / الظاهرة الجميل ذا نفع وفائدة، ولكن لا بد من أن يكون مظهره الخارجي، أو تحققه الأخلاقي القيمي مقبولاً متناسقاً يقترب من المثل الأعلى الجمالي في التناسق في أبعاد الشيء وابتعاد الظاهرة عن الشرّ والقبح المؤذي.

إن التركيز على الوظيفة وحدها في حكم الجميل هي إعلاء من شأن العقل والنفع المباشر وإغفال عناصر ميول الإنسان الفنية في إضفاء الرمزية أو الانطباعات الشخصية على الأشياء. كما أن الاقتصار على أهمية التجريد في حكم الجميل يعكس ترف الإنسان الذي وصل إلى درجة إثبات وجوده وتفوقه الفني وحصر الوعي في تمييز الجميل من غير الجميل على أساس الشكل والتأثير الزخرفي (حتى على صعيد الفن المنطوق أو المكتوب كالأدب)،

93- نفسه، ص103.

94- نفسه، ص218.

95- نفسه، ص237.

96- نفسه، ص152.

وتؤدي المغالاة في هذين العنصرين إلى إغفال فاعلية عملية الوعي بوصفه مميزاً لخصائص الأشياء الخارجية والداخلية.

وبهذا فإن الجميل ليس جميلاً في ذاته، وإنما يكتسب حكمه من علاقة الإنسان به وخضوع الموضوع لعلاقة فاعلة بين التأثر والتأثير بينه وبين الإنسان، وهذا الموضوع قد يكون نتيجة من عمل الإنسان يحاكمها أناس آخرون في الزمن ذاته أو في زمن غيره. ويستند إلى المثل الأعلى الجمالي، كما في الفن فهو يمثل "عالم مبدأ واقع مختلف، مبدأ المغايرة، وإنما بمغايرته يؤدي الفن وظيفة معرفية؛ فهو يبلغ حقائق غير قابلة للتبليغ بأية لغة أخرى؛ إنه يناقض"[97] و عندما ينظر الفن إلى ما وراء الواقع ويستبقه، يصحح مثاليته "فالأمل الذي يمثله لا يجوز أن يبقى مجرد مثل أعلى"[98].

تعتبر فكرة المثل الأعلى الجمالي من نواتج الوعي الإنساني، فهذا المثل الأعلى يتمثل في الهدف الذي يرغب الإنسان في الوصول إليه من أجل حياة أفضل ـ بما أن الحياة هي الوجود الممكن في إطار وعي الإنسان ـ يعيش فيها تجارب تحقق له وجوده بتوفير الراحة ومقومات العيش. لكل جزئية في الحياة مثل أعلى تشتمل عليه، كما أن ثمة مثلاً عليا كلية تتفق عليها المجتمعات كالخير المطلق أو الحرية إذ "ينبغي ألا نسمي فناً -ونكون على حق في ذلك- إلا ما ينتج عن الحرية أي عن إرادة تضع العقل أساساً لأفعالها"[99]، وإلى جانب ذلك فإنّ "الفن ابن الحرية"[100]. وضمن إطار الخير والشر "هناك خطر، في تكرار الحقائق الخالدة وتأكيد الروحانيات المطلقة. فلقد يصاب تحسسنا بالواقع ببعض التبلد، فنعتقد أننا بتمسكنا بالأهداف المثالية نترفع عن الشرور الحالية. إن المثل العليا تعبر عن إمكانات، ولكنها،

97- ماركوز. هربرت، البعد الجمالي، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط2، آذار1982، ص21.

98- نفسه، ص73.

99- كنت. إيمانويل، نقد ملكة الحكم، ص227.

100- شيلر . فريديرش، رسائل في التربية الجمالية للإنسان، ترجمة: د.إلياس حاجوج ود.فاطمة الجيوشي، وزارة الثقافة، دمشق، 2000، ص79.

أي المثل، لا تكون أصيلة، إلا إذا عبرت عن الإمكانات والاحتمالات التي ينطوي عليها سير الحياة حالياً.... لكن هذه المثل ليست أكثر من صور في حلم إلا إذا ردّت إلى الوقائع ورُبطت بها"[101].

وثمة مثل عليا خاصة بالأفراد مختلفة في أولويتها لديهم كأن يكون المثل الأعلى لدى شخص يتمثل في النجاح المعنوي، ولدى آخر في الغنى. أما المثل الأعلى بالسيطرة على الآخرين بالشرّ والسرقة على سبيل المثال فهو ينطوي على إشكالية في وعي صاحبه. فمن حيث المبدأ يهدف شخص كهذا إلى قيمة إيجابية في الحصول على المال من أجل سعادته الشخصية، ولكن وسائلها غير أخلاقية لأنها تؤذي المجتمع في سبيل المنفعة الشخصية للفرد. إن هذا الخلل في الوعي يقود إلى أهمية التربية الجمالية التي تؤدي إلى توجيه الإنسان باتجاه الخير والجمال والبعد عن الشر الأخلاقي الذي هو قبيح بالضرورة من حيث جوهره وإن اكتسى بالجمال الخارجي كما في المثال السابق "إن جمعاً متوازناً بين التعلق، والقيم الروحية والأخلاقية، وعلم الجمال، سوف يكفل، كما يُعتقد، الوجود الإنساني على الأرض، ويحفظ ديمومته"[102]، إنَّ "القيمة الجمالية كالقيمة الأخلاقية ليست قيمة نسبية، وهي تتعارض مع القيمة الأخلاقية من خلال الطابع العاطفي بالضرورة للوعي الذي يدركها"[103].

فالقيم تدل على حالة ثابتة يجمع الناس على أهميتها في حياتهم وتوجيه سلوكهم نحو فائدة المجموع واستمرار بقائه. غير أن القيمة الأخلاقية تتسم بالصرامة والقطعية، فالسلوك غير الأخلاقي ينال استهجان المجتمع، وقد يؤدي إلى عقوبة شديدة تقع على فاعله حتى وإن لم يكن منصوصاً عليها في دستور أو قانون مكتوب. أما القيمة الجمالية فترتبط بالعواطف، ويمكن أن تخضع للنقاش وتكون نسبية في تحليل ظواهرها، فالجميل قيمة ثابتة، أما ما يتصف

101- ديوي. جون، الفردية قديماً وحديثاً، ترجمة: خيري حماد، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2001، ص126.

102- بورتيوس. ج.دوغلاس، علم الجمال البيئي، ص282.

103- مجموعة مؤلفين، ومض الأعماق، ص60، الرأي لجوليا كريستيفا.

بالجمال وما يقترب منه فعرضة للأهواء الشخصية وقد يتغير عبر التاريخ ولا يخضع لقانون ملزم.

ويدخل مفهوم الكمال ضمن المنظومة الجمالية بوصفه أقرب إلى مفهـوم الجميل، فالكمال شبيه بالمثل الأعلى من حيث هو مطلب لدى الناس في حياتهم، لكنه أكثر بعداً لأنه يجد تمثيله في الأشياء المادية المحسوسة المتخيلة ذات الأبعاد المعنوية. وتتنوع الآراء حول الكمال فـ الكمال مرتبط بالهدف[104] و"الجمال هو أوضح مظهر للكمال، الجمال هو أساس الإيمان بسيادة الخير"[105]، "ولا يدخل في نسيج الجمال إلا ما هو خير في الحياة. فالذي يبهجنا في الشيء الكوميدي، والذي يهزنا في الشيء الجليل ويثيرنا في الشيء المشجي هو رؤية خيرٍ ما، ولا يوجد للنقص أي قيمة إلا باعتباره بداية الكمال"[106].

وفي الفكر الجمالي العربي الإسلامي الذي يستند في أغلبه إلى نظرية الفيض القائلة بأن الكائنات كلها ناتجة عن فيض الذات الإلهية ووجودها نتيجة لها فـ"الواحد (أو الإله) هو القطب الذي تتمحور حوله الدوائر أو الموجودات الأخرى، أو هو مركز الفيض الذي تستمد منه الموجودات المعقولة والمحسوسة وجودها"[107]، نجد أن خلاصة مفهوم الكمال عند فلاسفة ومفكرين تعرضوا للفكر الجمالي كابن سينا والفارابي وابن سبعين وابن عربي تشتمل على أن "حضور الصفات المحمودة لا يعني إلا أن الشيء قد خلا من النقص، كما خلا من الزيادة المخلّة بالكمال. فحصول الشيء على الكمال هو في ذاته حصول على الصفات المحمودة كافة، المتعلقة بماهيته وطبيعته وبنيته"[108].

104- ينظر: نقد ملكة الحكم، كانط، ص132.

105- سانتايانا. جورج، الإحساس بالجمال، ترجمة: د. محمد مصطفى بدوي، مكتبة الأسرة، القاهرة 2001، ص354.

106- نفسه، ص344.

107- كليب. د. سعد، البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي، وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1997، ص15.

108- نفسه، ص86-87.

إن موضوع الجميل هو الطبيعة والفن معاً، يقول تشيرنيشيفسكي "الرائع هو التوازن بين الفكرة والصورة... الرائع هو الحياة"،[109] ويمضي هيغل إلى حصر الموضوع الجميل والجمالي في الفن فقط بوصفه مجال نشاط للوعي خاضعاً ليد الإنسان وأثره وانطباعه الذي يزرعه فيه للتأثير في الآخر "ليس جميلاً إلا ما يجد تعبيره في الفن، بوصفه خلقاً روحياً؛ ولا يستأهل الجمال الطبيعي هذا الاسم إلا في نطاق علاقاته بالروح"[110].

وفي عصرنا هذا نميل إلى أهمية كلا العنصرين الطبيعة والفن، فمن المعروف أن للفن بأشكاله كالأدب والنحت والتصوير والفنون الوليدة المنبثقة عن الفنون الأساسية تأثيره في المتلقين. وأن الفن طريقة تعبير الإنسان عن ظروفه ورأيه فيما حوله حتى في الطبيعة نفسها والعلاقات الإنسانية فـ"ريموند ويليامز يلفت الانتباه إلى أن المنظر الطبيعي ليس حيادياً، ولا يمكن، كما يحدث في المقاربة الإنسانية في أكثر الأحوال أن يُفهم في معزل عن سياقه الاجتماعي والاقتصادي والسياسي"[111].

إنه تكثيف لوعيه يُظهر فيه أهمية حضور الجميل في الحياة. ومن الحاضر أيضاً أن الطبيعة هي مجال خصب للتمثلات الجمالية حتى وهي في حالتها البدائية الوحشية بما فيها من أشجار وجبال وحيوانات. فالطبيعة موضوع جمالي ما دام الإنسان على علاقة بها ولو بالنظر، فهي جليلة حين يواجه الخوف من قوتها وعواصفها، وجميلة حين يسهم عطر الوردة فيزيولوجياً في ارتياح حواس الإنسان. "لاحظ عدة باحثين أن تقويم الفرد لمنظر طبيعي قد يكون مرتبطاً بعوامل من مثل الألفة والراحة والمحبة والتعلق بقدر ما هو مرتبط بأحكام الجمال أو الجاذبية"[112]. ولا مانع أن تقوم

109- تشيرنيشيفسكي، علاقات الفن الجمالية بالواقع، ترجمة: يوسف حلاق، وزارة الثقافة، دمشق 1983،ص38.

110- هيغل، المدخل إلى علم الجمال، ص8.

111- بورتيوس. ج.دوغلاس، علم الجمال البيئي، ص300.

112- نفسه، ص297.

الدراسات النفسية والعلمية حول علاقة الإنسان بمؤثرات الطبيعة. "ويقتضي المنظر الطبيعي مقداراً وافراً من وقت الفراغ من الملاحظ، يقتضي الملاحظة، والانفصال، والابتعاد. لذلك من الصعب أن تكون منطقة العمل بالنسبة إلى شخص عامل منظراً طبيعياً"[113]. ففي المحصلة ما يجري هو علاقة جمالية يخرج منها الإنسان بحكم قيمة على شيء خبره وعرفه ويمكن نقل خبرته إلى الآخرين لاستخراج قيمة شاملة، أو مثل أعلى أو إمكانية للكمال. "إن لجمال الطبيعة مضموناً اجتماعياً لا مضموناً طبيعياً... إن مقياس العلاقة الجمالية بالعالم هو المثل الأعلى الجمالي ولهذا المثل الأعلى صفة اجتماعية دون شك، ولكن لا يجوز لنا الخلط بين المقياس وبين ما يقيّم بهذا المقياس واعتبارهما شيئاً واحداً. فمن الضروري أن ندرس الناحيتين الموضوعية والذاتية في علاقة الإنسان الجمالية بالعالم"[114].

ومن هنا نرى اهتمام علم الجمال بالبيئة على سبيل المثال؛ فـ"إذا نظرنا إلى علم الجمال من زاوية تلبية الرغبات الخاصة، اتضحت لنا أهمية الحيوية للإحساس بالصحة والسعادة. فالصناعات التي تشبع إحساسنا المريح بالجمال، والمستمد من المنازل، والحيوانات المدللة، والسيارات، والعناية بالجسد، مثلاً، هي مشاريع اقتصادية مزدهرة"[115] ويصل علمُ الجمال علمَ الاجتماع بعلم النفس ويستعين بتاريخ الفن في تقييم ظواهر فنية قديمة ضمن إطار من أهميتها في تطور طريقة النظرة إلى البيئة، كما أنه يهتم برصد مدى احترام الإنسان للبيئة، وهنا يمتزج الهدف الوظيفي بالمجرد، فوظيفة البيئة لا تنحصر في المنفعة المباشرة بصيد الحيوانات وأكلها أو قطع الأشجار لتحويلها إلى ورق وغيره، بل تهتم بجمال الشجرة ودورها في ارتياح الإنسان إلى وجود مساحات خضراء حوله، فقد "أثبتت دراسات اجتماعية ذات صلة أن الأبنية العالية يقل فيها تمتع السكان بالجمال، كما أنها تزيد من لا

113- نفسه، ص301.

114- عدد من الفلاسفة السوفييت، الجمال في تفسيره الماركسي، ترجمة: يوسف حلاق، وزارة الثقافة، دمشق، 1968، ص201، الرأي لكورنيانكا.

115- بورتيوس. ج.دوغلاس، علم الجمال البيئي، ص11.

مبالاتهم بمنظر المدينة وحتى من عدائهم له"[116]، وكذلك الاهتمام بأشكال المباني وارتفاعاتها المتناسبة مع كمية ضوء الشمس النافذ إلى المدينة ومساحة السماء التي يمكن مشاهدتها في إشارة لا تغفل الدور النفسي المهم في المساحات الواسعة.

ومن جهةٍ شبيهة فإن الأشكال المستخدمة في الحياة اليومية كثيرٌ منها مشتقٌ من الطبيعة فـ"الأشكال الأولية التي يعطيها البشر بالفطرة لأعمالهم الفنية هي نفس الأشكال الأولية الكائنة في الطبيعة... مثل نمو البلورات والنباتات والمحارات والأجسام بلحمها وعظمها، وجميع عمليات النمو هذه تتخذ أشكالاً ونسباً محددة.. فلنأخذ مثلاً حالة القنينة العادية، فهي تتخذ جميع الأشكال والأحجام ولكننا إذا نظرنا إلى عدد كبير منها فإننا نجد أن هناك شكلاً واحداً سائداً منذ أن ابتكر فن الخزف ألا وهو الشكل الكمثري أو الانسيابي"[117].

ويكمن الجمال في الأعمال الفنية بشكل مكثف، ويندفع إليه المتلقي عندما يزيد اقتراب اللوحة من المثل الأعلى الجمالي، وذلك لرغبة الإنسان واستعداده المسبق للدخول إلى اللوحة في علاقة جمالية يحقق فيها قيماً مفقودة في واقعه اليومي، "فقيمة اللوحة الفنية لا تنحصر في كونها شيئاً جميلاً يصلح لتزيين مكان ما، بل نحن نهتم بها لأنها نماذج تركز في ذاتها صفات حقيقية لأناس حقيقيين في ظروف تاريخية واجتماعية محددة"[118]، وقد تحقق اللوحة المثل الأعلى بطرق أخرى توقظ فيها المتلقي فيصطدم بألوان اللوحة المتباينة كي يرى البعد الداخلي حيث قصد اللوحة، وهذا ما يفسر اختلاف المدارس الفنية باختلاف العصور، فكل منها يركز على تقنية تناسب المتلقي وشروط العصر التي يميل إليها، وهذا حاصل أيضاً في مختلف

116- نفسه، ص262- 264.

117- ريد. هربرت، تعريف الفن، ترجمة: د. إبراهيم إمام ومصطفى رفيق الأرنؤوطي، دار النهضة العربية، القاهرة، 1962، ص13-21.

118- المرعي. د. فؤاد، مقولات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، مجلة البيان، رابطة الأدباء في الكويت، العدد 442، أيار/مايو 2007، ص11.

فروع الفن، ومنها الأدب كالشعر والملحمة وغيرها الخاضعة لتطور مستمر ونمو أنواع جديدة. "فالذوق الجيد يتلو دراسة الأدب ويتطور منها فدقته صادرة عن معرفة، وإن كانت لا تنتج معرفة"[119]، فـ"العمل الأدبي له قطبان: القطب الفني والآخر الجمالي. والقطب الفني هو نص المؤلف والقطب الجمالي هو عملية الإدراك التي يقوم بها القارئ"[120] أما "الاستجابة الجمالية فهي العلاقة الجدلية بين النص والقارئ والتفاعل بينهما. وهي تسمى استجابة جمالية؛ لأنها تثير قوى التخيل والإدراك لدى القارئ مع أنها تنبع من النص"[121]، و"المتعة الجمالية والخلق الفني هما ارتقاب وتوقع من حضارتنا لما ينبغي أن تكون عليه الحياة الخيّرة"[122].

* * *

انطلاقاً من أن الجميل هو الحياة، وهو مكون جوهري يخطط الإنسان من خلاله للوصول إلى المثل الأعلى الذي يمثّل ذروة القيم في الحياة وييسّر له أسباب الوجود، فإن من الطبيعي أن تتجاور الظواهر الجميلة مع ظواهر وأمراض اجتماعية. وهذا ما يتجلى في السرد القصصي العربي المعاصر، فقد وجد البحث أن لشخصية المرأة وجوداً فاعلاً في القصة، وذلك بوصفها عنصراً يظهر تأثيره الجمالي فيما حوله من ظواهر وشخصيات، فاعتنى البحث بدراسة دورها عندما تتجاور مع ظواهر سلبية قبيحة كالخيانة والفقر، أو إيجابية كقيم الحياة والحب، أو حيادية كظاهرة الإعاقة، فقد يتكامل جمال المرأة مع جمال القيمة في المجتمع، أو يسهم جمالها في تضليل باقي الشخصيات عن الحقائق، فتزيد من إشكالية الخيانة وأبعادها، ومن عذاب حالة الفقر والإعاقة والمعاناة منها.

119- فراي. نورثروب، تشريح النقد، ترجمة: محيي الدين صبحي، وزارة الثقافة، دمشق، 2005، ص42.

120- إيسر. فولفجانج، فعل القراءة (نظرية في الاستجابة الجمالية)، ترجمة: عبد الوهاب علّوب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000، ص27.

121- نفسه، ص27.

122- إدمان. إروين، الفنون والإنسان، ص31.

ومع اقتران وجود المرأة بالظاهرة الجميلة، قد يؤدي جمال المرأة دوراً في سلوك الرجل في القصة، أو تكون للقيمة التي تشارك المرأة في تكوينها أهمية خاصة في السرد كما هي قيمة الحياة وقيمة الحب. وبالتركيز على هاتين القيمتين تحديداً فإن وجود المرأة جوهري، وجمالها الظاهري أو المعنوي هو جمال واقعي وحقيقي يتفاعل معه الرجل، ليتخذ منه موقفاً جمالياً أو يوازن بينه وبين قضايا ذات أهمية في حياته وحياة باقي الشخصيات من حوله.

أما جمال المرأة فيما عدا ذلك فهو غالباً زائف يخفي وراءه الخيانة، أو هو جمالٌ طارئ مرحلي يزول بزوال أسباب افتتان الرجل به أو بنتيجة القمع والردع الذي تقوم به أطراف في المجتمع لوأد علاقة الحب، كما في اقتران جمال المرأة بظاهرة الإعاقة. ومن جهة أخرى فإن جمال المرأة يكون معنوياً محدوداً أقرب إلى التخييل منه إلى الواقع المعيش، كما في فقرة "المرأة والجمال المثال"، إذ إن الرجل في نظرته إلى المرأة الخارقة يتوسّم مثله الأعلى الجمالي في حب الوطن.

* * *

1. المرأة الجميلة ومفهوم الخيانة

تُصنف الخيانة بوصفها سلوكاً سلبياً في المجتمع يؤدي إلى نتائج سيئة مدمّرة في كيان المجتمع المقصود بهذا الفعل. وعادةً ما يرتبط مفهوم الخيانة بشخص يقوم بها من داخل الجماعة، إذ إنه يسعى للتّخفّي من أجل إتمام هدفه التخريبي. فـ"الخيانة نقض الإخلاص للقضية المشتركة، لعرى الحب والرفاقية والتضامن، للمصالح الطبقية أو القومية، إلخ"[123]. فالخيانة سلوك معنوي قد لا يتم بطريق العنف، إنما بوسائل المجتمع وأدواته، كالإلتفاف على الحقائق أو تزوير صورة الآخر واللجوء إلى الكذب. وخلاصة ذلك أنه

123- كون. إيغور، معجم علم الأخلاق، ترجمة: توفيق سلوم، دار التقدم، موسكو، 1984، ص192.

هدف غير أخلاقي ـ والأخلاق موضوعة في عرف المجتمع ـ يتحقق باللجوء إلى طرق تبدو أخلاقية ومألوفة ولكنها في الحقيقة خادعة.

ومن أنواع مفهوم الخيانة التي يتطرق إليها هذا الجزء من البحث الخيانة ذات البعد الاجتماعي، والخيانة ذات البعد السياسي. إن كلا النوعين مجاله المجتمع وله صلة بالأفراد، ولكن تتسم الخيانة ذات البعد الاجتماعي بأثرها المحدد داخل الأسرة وبتأثر أفرادها النفسي بفعل الخيانة ومواقفهم تجاهه بإمكانية تخطيه أو التغاضي عنه، مهما كانت أضراره المادية أو المعنوية، ومدى انتشار تأثيره إلى خارج الأسرة، وعلاقة المرأة والرجل أو أي شخصية أخرى في القصة.

أما الخيانة ذات البعد السياسي فتتسم بتأثيرها الأخطر والأشد نفاذاً في المجتمع، ففعل الخيانة السياسي يستهدف شخصاً واحداً ـ كما يظهر في القصص ـ غير أن هذا الشخص مرتبط بمجموعات من الأشخاص الآخرين برباط معنوي فكري له هدف سياسي، وإنّ اختراق هذا التنظيم هو الهدف ذو الأثر التدميري الذي يقصده فعل الخيانة ويؤدي إلى شلّ جزء مهم من جماعة الأشخاص السياسية، بما لها من أهداف ذات صلة بالوطن الذي تنتمي إليه داخل القصة.

أ. الخيانة ـ البعد الاجتماعي

تسعى قصة "ليلة الكلب المرحة" لوليد إخلاصي[124] إلى الإعلاء من شأن الحب ودوره الإيجابي في حياة المحب ـ الرجل السارد في القصة بضمير المتكلم ـ ولكنها تبالغ في بعض المقاطع السردية، فيظهر الحب حالة تخييلية تلقي بظلالها على الأحداث التي تجعل حبكة القصة كلها أشبه بالمسرحية في تصاعد آمال السارد بلقاء الحبيبة والأصحاب، وصدمة التحول المفاجئ في

124- إخلاصي، وليد، مختارات، المجلد السادس، دار عطية، بيروت، ط1، 1999، تاريخ القصة: 1980، ص35.

تصرفاتهم التي تفسد كل خططهم وتعود بحيّهم إلى نقطة الصفر من حيث خلافات أفراده، ويمسي المحبان العاشقان مثل روميو وجولييت يموت أحدهما فيتفجّع الآخر عليه. ويبرز الجانب السياسي بشكل طفيف في إشارة هذه القصة إلى المشكلات بين العائلتين الأمر الذي يتطور إلى ظاهرة بارزة مقلقة على مستوى المدينة. ففعل الخيانة في هذه القصة يتّسم بأنه فعل جماعي من حيث إن أبناء الحي لم يحترموا اتفاقهم القديم، ولم يستوعبوا القيم المدنية التي اصطلحوا عليها سابقاً. فاستجابوا لأول بادرة شرارة كي يستأنفوا عادات الثأر، ولم يتبيّنوا زيف الشرارة وسوء فهمهم لها إلا بعد فوات الأوان.

وقد تبدو صلة المرأة الجمالية بحادثة الاقتتال بعيدة، لولا أنها كانت العنصر الأساسي والمحوري لسلوك السارد الشاب الذي عاد إلى حيّه الحلبي بعد أن تخرّج في جامعة دمشق في قسم الفلسفة. إذ إنّ حبه الجارف لليلى يدفعه إلى العودة بأقصى ما يستطيع من السرعة كي يبادر إلى الزواج بها، على الرغم من أنها من عائلة الواوي ذات سجل العداوة الممتد مع عائلة الشاب "الضاري". ومع التفاصيل التي يقدّمها السارد، يميل المتلقي إلى الاعتقاد بأن الأحداث مركّبة لتناسب فكرة الكاتب المرجوّة أكثر من متطلبات السرد نفسه، إذ إن الفكرة أكبر من القصة. ففي النهاية يتعاطف المتلقي مع السارد الشاب الذي فقد حبيبته ليلى إثر رصاصة طائشة، ولكنه لا يمكن أن يتفهّم الطيش الصبياني الذي حدا بالسارد وأصحابه إلى تصنّع جنازة كلب والخروج فجراً في حارات الحي وهم يندبون.

لقد شرح السارد في غير موضع مدى العداوة الشديدة المنتشرة بين أهالي الحي، فهم يقتتلون لأتفه الأسباب. وسبق أن جرت بينهم دماء كثيرة إلى أن تمّت الهدنة وساد الصلح بينهم منذ أمد لا بأس به "الحي الكبير الذي ظل غارقاً في بركة الحقد نصف قرن كامل. الخنجر في وجه الخنجر والبندقية تقابل البندقية.... صراع أبله كان قد قطف أزهار العائلتين بالثأر المجنون"[125]،

125- نفسه، ص35- 36.

"هدأت العاصفة المجنونة في نهايات الصيف الماضي"[126]. فكيف يُقدم هؤلاء الشباب ـ وهم أصدقاء من كلا العائلتين المتحاربتين، وهذا مظهر مثالي في القصة ـ على ارتكاب خطأ كأنهم يفتقدون الوعي الكافي بحقيقة حيّهم وهم شبّان جامعيون؟

أرادت القصة أن تحشد المتناقضات لبيان القيمة الجميلة للحبّ في النهاية، ولترثي موت المثل الأعلى الجمالي؛ ليلى المرادفة للصلح والوئام، ولكن ما حصل هو أن المتناقضات أثقلت القصة، فتهاوت قدرة المتلقي على التعاطف مع الشخصيات قبل أن تنتهي المأساة في داخل الحي. وبذلك لم يكن لفعل الخيانة ـ خيانة الأهالي لاتفاق السلام بينهم وانتهاء العنف ـ الأثر المطلوب، بل إن المتلقي يوجّه أصابع الاتهام بالخيانة إلى الشباب المتحمسين الذين خانوا الوعي فاندفعوا تحت تأثير السكْر والأحلام الوردية إلى ابتكار جنازة الكلب. صحيح إنّ هدفهم كان قيمة جمالية يرغبون فيها بنعي الخلافات، لكن تهورهم جاء بنتيجة عكسية.

ومن جهة أخرى فقد بالغ السارد في عبارات حبه لليلى، الأمر الذي جعلها صورة للمثل الأعلى الجمالي المتخيّل فقط: "أحبُّها رغم كل شيء، ولقد قررت أن أتخطى الحواجز كحصان شامخ لا يأبه للارتفاعات القاتلة"[127] ويغرق السارد في الخيال: "أريد أن نقرأ الفاتحة على بركة الزواج ووأد الأحقاد. ليلى ترقص للسلام بين العائلتين ويدي في يدها نتمايل... وتتعالى في الجو تهاليل السعادة"[128]. يدعم ذلك عباراته مع أصدقائه عن الطموح إلى مستقبل خيالي أفضل لحيّه "عاش العلم الذي جعل من آفاق عقولنا اتساعاً لا تحده الحدود"[129] و"على العالم أن يستقرّ من أجلنا"[130].

أما استرجاع السارد لقاءاته بليلى فكانت من قبيل سدّ الثغرة في السرد، فمقابل أنه التقى بأصحابه وجهاً لوجه ليلة وصوله، فلا بدّ من تذكر الحبيبة

126- نفسه، ص37.
127- نفسه، ص36.
128- نفسه، ص43.
129- نفسه، ص39.
130- نفسه، ص42.

وذكرياتها، إضافة إلى أنها ظاهرة جميلة مقابلة للحروب والضغائن القديمة. ورمز للمدينة الحبيبة التي يقضى عليها بالخلافات وتضيع فرصة حبها. كان لقصة **ليلة الكلب المرحة** الدور في إيصال شحنة الألم والأسى بسبب خيانة أهالي الحي للعهود والمواثيق، وعدم تبيّنهم سبب الجنازة في الشارع، ولكن في الوقت نفسه كان الانشغال البالغ للسارد الشاب بحبيبة حلمه بالمستقبل سبباً في تداخل أفكاره والانسياق وراء جنازة لكلب لا معنى لها.

تعتمد قصة "**صراخ وعينان**" لليلى العثمان[131] على حدث محوري هو فعل الخيانة الذي تقترفه سلوى تجاه صديقتها، ويتصف فعل الخيانة هذا بأنه نتيجة لشكوك سلوى بخيانة صديقتها لها. إذ تعتقد سلوى المقبلة على الزواج بأن صديقتها تتظاهر بالفرح في حين تخفي حباً للرجل نفسه. إن من شأن حبكة هذه القصة أن تكون عادية ومألوفة، لولا أن الساردة ـ من خلال ضمير الغائب ذي المعرفة ـ تسعى إلى سبر الأغوار النفسية المتألمة لشخصية سلوى المعذبة، وهي في لحظات القرب من زوجها. حيث من المفترض أن تعي القيمة الجميلة للحب والتآلف، تجد نفسها بعيدة عن الجمال، إذ يلتصق بها العذاب والندم على حدث مهم سابق يشكّل وصمة في حياتها كلها وفي طريق سعادتها. إن شك سلوى في الآخر ـ صديقتها ـ يعني حضور الخيانة بوصفها تهمة، وتنشغل سلوى ذهنياً بأن صديقتها تضمر لها الشر والغيرة. وتنقلب هذه المشاعر إلى النقيض، فمن تغار فعلاً هي سلوى، ومن يرتكب الخيانة لاحقاً هي سلوى نفسها.

ويكشف لنا استرجاع سلوى الموقف الفاصل بينها وبين صديقتها ـ ضمن مجموعة استرجاعاتها لذكريات حواراتها الودية مع الصديقة ـ عن تشنج سلوى وهي ترفض أن تفتح الباب لصديقتها التي تدقه مستنجدة، ونتيجة لذلك تَسقط الصديقة مفارقةً الحياة عند عتبة الباب الذي رفض إنجادها من أزمتها الصحية "لا... لن أفتح... أنت تحبين الرجل... خدعك... وخدعتني"[132]، وبهذا يلتصق فعل الخيانة بسلوى، إلى جانب غيرتها الناقمة سابقاً.

131- العثمان. ليلى، في الليل تأتي العيون، مطابع الوطن، الكويت، ط2، 1984، تاريخ القصة: 1980.
132- نفسه، ص90.

ولولا مصادفة الحالة الصحية الطارئة لصديقة سلوى كان من المرجّح أن يستمر زواج سلوى وتستمر غيرتها أيضاً وتتفاقم مشكلاتها مع الآخرين من حولها. غير أن موت الصديقة كان مصادفة منطقية ممكنة الحدوث يتقبّلها المتلقي. وهي النقطة المضيئة في القصة، تسوغ العذاب النفسي لسلوى التي لم تعد ترى الجمال في حياتها وزواجها، لا بسبب الغيرة، وإنما لتقصيرها تجاه صديقتها وخيانتها لها دون ذنب يستوجب هذا التصرف غير الأخلاقي. وتحولت العينان البشريتان الجميلتان لصديقتها إلى عينين قرمزيتين "هي تستمع لعويل العينين القرمزيتين اللتين تنتصبان بينها وبين الرجل فتُذكّرها... تُذكرها بصاحبتهما"[133] فتراهما في حالة تخييلية تراهما سلوى في كل مكان لائمتين حزينتين ومخيفتين أيضاً تعيقانها عن استشعار الجمال فيما حولها.

ترتكز قصة "خناجر نادمة" للكاتب سليمان الشطي[134] على تسلسل الخناجر التي تمارَس بها جريمةُ القتل في أجزاء القصة الثلاثة. وتحمل أجزاء القصة عناوين: الأول، الثاني، الثالث.... فالأول يسرد جريمة قتل قابيل أخاه هابيل، أما الثاني فيسرد حكاية الشاعر ديك الجن مع الجارية ورد، أما الثالث فيُتبعه السارد بنقاط على الشكل الآتي "الثالث..."[135] ليدلل على أن القتل مستمر والخناجر ذات نهاية مفتوحة يمكن لكل متلقٍ أن يملأها بما يريد. ويظهر أن غاية السرد في القصة هي الوصول إلى نتيجة الخنجر الثالث، وذلك من خلال حشد تعاطف المتلقي مع المظلومين من ضحايا الخنجرين الأول والثاني، وبيان مفارقة كل من قابيل، وديك الجن للحالات الجميلة التي كانا يعيشانها قبل عملية القتل، مقارنة بالعذاب الذي لزمهما بعد وعيهما خطأ القتل.

وبالتركيز على حكاية الخنجر الثاني ـ نظراً لأنه يحتوي على مفهوم الخيانة، في حين أن الأول يقتصر على الحنق والغيرة ـ فإن الحكاية نفسها لا تحمل ما

133- نفسه، ص86.

134- الشطي، د. سليمان، أنا الآخر، دار النهج الجديد، الكويت، ط1، 1994.

135- نفسه، ص128.

هو جديد من حيث الأحداث التاريخية المتوارثة من أن الشاعر المعروف ديك الجن ـ عبد السلام ـ عشق الجارية ورد وتزوجها ثم خيّل إليه أنها تخونه مع آخر فقتلها. ولكنّ الحوار الذي يتخلل السرد بضمير الغائب يكشف عن وجود شخصية أبي الطيب ـ المتنبي ـ وهو يتحدّث مع ديك الجن ويحاول التخفيف من حدة شكوكه وقبل ذلك يتحاور معه حول علاقته بالجارية وإمكانية زواجه منها.

وتتفق هذه القصة مع أحداث القصة السابقة "**صراخ وعينان**" في إحساس إحدى الشخصيات بالغيرة، الأمر الذي يدفعها إلى اقتراف جريمة بحق أحد المقربين إليها، كما أن السارد يعالج مشكلة الشكّ في الآخر. كانت الجريمة غير مقصودة في "**صراخ وعينان**"، وكان الشعور هو غيرة سلوى من صديقتها واعتقادها بأنها تبطن نيةً لتسلبها حب زوجها، أما جريمة ديك الجن فكانت مقصودة بقتل ورد، التي كان يغار عليها، فكلاهما يرغب في الاحتفاظ بالجميل لنفسه.

فعل الخيانة كان من طرف المجرمة سلوى في "**صراخ وعينان**" وهو موجود في القصة رغماً عن سلوى، أما فعل الخيانة في "**خناجر نادمة**" فهو موجود في مخيّلة ديك الجن وحده بمحرّض من أقاويل الناس وليس له وجود في واقع الحكاية أو في حياة ورد. وهذا ما يذكرنا بمسرحية شكسبير "عطيل" بوصفها نموذجاً أدبياً حديثاً لمشكلة الغيرة القاتلة المبنية على اتهام الخيانة الموهومة بفعل محرّضين خارجيين خبثاء كـ "ياغو" في المسرحية.

إنّ اتهام الخيانة في هاتين القصتين "**خناجر نادمة**" و"**صراخ وعينان**" موجّه نحو الخارج، أي من شخصية داخل القصة إلى شخصية أخرى مجاورة لها، في حين ستتعرض القصة القادمة "**الصمت**" إلى اتهام من داخل إحدى الشخصيات إلى داخلها، وبشكل يعكس قيماً أخلاقية معاصرة مختلفة عن النماذج السابقة.

تتفق قصة "**الصمت**" لإبراهيم صموئيل[136] مع قصة "**صراخ وعينان**" من حيث استعراض معاناة المشكلة قبل بيان المشكلة نفسها، أي فعل الخيانة ـ وهي تختلف بذلك عن قصة "**ليلة الكلب المرحة**" التي تستبق الحدث الجوهري بمجموعة من التفاصيل الخاصة بالشخصيات كلها تقريباً ـ أي الشاب وسكان حيه وتاريخ الحي. إنَّ قصة "**الصمت**" تنفرد بأنها تتيح الفرصة كاملة للسارد كي يتحدث عن نفسه بضمير المتكلم، وفي الوقت نفسه فإن فعل الخيانة لا يدري به سوى شخصية السارد، أما المشتركة في الخيانة ـ غادة ـ فهي شخصية ثانوية لم يبيّن السرد دخولها في حوار مع الخصم ـ زوجة السارد.

تتسم القصص السابقة بندم شخصياتها على ما بدر منها بخصوص الخيانة ـ سواء أكانت اتهاماً أم فعلاً واقعاً ـ ولكنه الندم والعذاب على ما فات، وكان عنصر الموت حاضراً فيها جميعاً، فالمجتمع يخسر بعض أفراده نتيجة لتضافر عنصري الغيرة والخيانة وافتقاد المثل الأعلى الجمالي في الحب والاطمئنان إلى الآخر والعيش بسلام. أما في قصة "**الصمت**" فيصرّح الرجل في خطابه إلى المتلقي بخيانته زوجته، وهو يشعر بالندم لإقراره بسلبية فعله وعدم رضاه عنه أخلاقياً. فالزوج يعايش ألماً نفسياً لأنه يجهل حقيقة مشاعر زوجته تجاهه ويفضّل عدم مصارحتها بمحاولة خيانته لها، غير أن عذابه النفسي ليس ردّ فعل للندم، وإنما هو بسبب جهله موقف زوجته منه. إنه يعيش مشاعر واحتمالات متضاربة تفاقم من إحساسه بالوحدة لعدم تشخيص حالة الآخر أي شريكة حياته، فيستعرض الأحداث التي رافقت خروج غادة ـ صديقة زوجته وموضوع الخيانة ـ من البيت، وكيف أن زوجته لا بد أن تكون صادفتها في مدخل البناء أو على الدرج، ويقلّب كل ما هناك من احتمالات ممكنة ويدخل في دوامة، لا سيما أنه يلاحظ سلوك زوجته الطبيعي المألوف، كأن لم يكن شيء، تارة يتصور أنها تتجاهل ما حصل وتارة أنها تجهله.

136- صموئيل، إبراهيم، الوعر الأزرق، دار الجندي، دمشق، ط2، 2004 (ط1، 1994).

والمهم هنا هو حال العذاب المناقضة للجمال، إذ لا يبقى مع هجمات الخوف والشك سوى القلق. إن كل ما كان جميلاً في زوجته كالابتسام والعادات المحببة ولعبة "الصراحة" بينهما من حين لآخر، يصبح،تحت وطأة شكّه بأنه متصنّع، باعثاً على العذاب والصداع. فمقابل جمال غادة، وجمال المخاطرة الأولى بعد زواجه "فيومها ـ وربما لأنها مغامرتي الأولى بعد الزواج ـ رحت أستبقي غادة مزيداً من الوقت كما لو كان لقائي بها فرصة عمر لن تتكرر"[137]، ثمة قلق وعذاب يبقي النهاية مفتوحة وصراعه النفسي قائماً تحت جنح الليل[138].

ب. الخيانة ـ البعد السياسي

تنطوي قصة "الوداعة والرعب" لمحمد المنسي قنديل[139] على عدد من القضايا المصيرية، ذات الصلة بمفهوم الخيانة. إن الخيانة هي فعل يتحقق في القصة، غير أن التراجع عن الخيانة يجد طريقه إلى الأحداث إذ تختتم القصة بمقتل بعض أطراف الخيانة.

تتخذ القصة من السارد بضمير الغائب كلي المعرفة وسيلة لتشرح موقف كل شخصيات القصة من الحدث الأساسي فيها: التعارف بين مصري ويهودي من تل أبيب داخل فندق في فارنا ببلغاريا. ويركّز السارد على عدد من الشخصيات يبيّن موقفها طول مدة الإقامة في الفندق، ومنهم الرجل البدين وابنته الجميلة اللذان كانا يحاولان التقرب من عبد الغني وابنه، وتبيّن فيما بعد أن الرجل البدين رجل أعمال يرغب في أية صفقة حتى لو كانت مع

137- نفسه، ص20

138- وتتناول قصة "أمسية خريف" - 1951- لفؤاد التكرلي في مجموعته "القصص" مشكلة الخيانة من وجهة أخرى. إذ تعترف الزوجة ببساطة لزوجها بأنها خانته مع رجل آخر لمجرد أنها بادلت ذلك الرجل المشاعر بصدق دون قيود. وهذا ما يجعل الوعي الجمالي متبايناً بين هذه المرأة وزوجها الذي يهجرها لتعارض سلوكها مع ما اعتاده من قيم مجتمعية صارمة، على الرغم من بقائها جميلة في نظره وتذبذبه بين كرهها وحبّ جمالها وبساطتها.

139- قنديل. د. محمد المنسي، بيع نفس بشرية، دار ميريت، القاهرة، ط1، 2008، تاريخ القصة: 1985، تحولت هذه القصة إلى فيلم سينمائي بعنوان "فتاة من إسرائيل" من إخراج: إيهاب راضي عام 1999.

اليهودي، ما دام المال الوفير والربح هما النتيجة. كما يبرز الممثل التلفزيوني نصف المشهور، وبوصفه من المجال الإعلامي فهو يبدو نموذجاً للمصريين في الرحلة، يوزّع تحياته على المسافرين في البداية، ثم ينخرط معهم في تجاهل عبد الغني واستنكار موقفه. وفي النهاية يتبرّع الممثل بالخدمات متحدثاً بلسان المصريين جميعاً في الرحلة عقب العراك الذي نشب بين عبد الغني والبروفيسور اليهودي.

يصرّح السارد بأن ابنة السائح اليهودي الجميلة ستكون طُعماً له وقعٌ قاتلٌ "وترك ابنته وحيدة بينهم، قنبلة جميلة، ملغومة وهادئة، يشع جمالها هالة من الغموض والخوف"[140]، وهو بذلك يستبق الأحداث، ويهيئ المتلقي نفسياً لاستقبال الأحداث القادمة وفق توجيه معيّن حذِر تجاه الفتاة، ومترقب لما ستنسجه من علاقة مع طارق ابن السائح المصري عبد الغني.

لا تكتفي الأجواء السياسية بإلقاء ظلالها على النص من خلال الاستعداد الثقافي الإيديولوجي لمتلقي القصة العربي، بل إنها تجعل الواقع السياسي للمنطقة الجغرافية التي ينتمي إليها الخصمان ـ عبد الغني والبروفيسور اليهودي رافي ـ جزءاً أساسياً من الوعي عند الاثنين، ويقود وعي كل منهما إلى رؤية جمالية لواقع لقائهما وواقع جيلهما وجيل أبنائهما من حيث تباين نظرة كل منهما إلى الماضي والمستقبل.

إن أحداث هذه القصة تفتح الباب أمام الموقف من الخيانة التي تتخذ طابعاً سياسياً بفعل الموضوع الذي تتناوله والهويات المتصارعة فيها، فعبد الغني وابنه طارق خائنان بتعاملهما مع العدو، والمرأة المتمثلة بالفتاة ليزا هي التي تحاول أن تصطنع القيمة الجميلة وتوجه طارق إلى القيم المزيّفة وتحرفه عن مثله الأعلى الجمالي الذي يرتبط بمعيشته وكرامته الحقيقية، كما ينضم إلى الخيانة المستترة وغير المرئية التاجرُ البدين ليدخل في نوع خطير من الخيانة.

140- نفسه، ص94.

وتختلف نوعية الوعي والأفكار عند عبد الغني عن خصمه، فعبد الغني يتمثل الماضي على أنه الأساس الذي ينطلق منه ويحاكم الحاضر والمستقبل على أساسه، وينعى إقامة صلات مع العدو الذي احتل الأرض العربية، وأزهق أرواح أبنائها شهداء على جبهة القتال، ومنهم ابنه عادل الذي استشهد، يقول عبد الغني للأستاذ رافي: "أنا مثلك أقرأ التاريخ وأعرف أننا كمصريين لنا الكثير من الأخطاء ولكنني لم أجد مثل هذا الخطأ... خطأ المصالحة معكم"[141].

أما الأستاذ رافي فهو يدّعي التنصّل من الماضي، ولا يقرّ باعتداءات قومه وجرائمهم، ويحاول أن يخدع عبد الغني بأن يقدم له الخدمات ويحاول استدراجه إليه ويتقرّب منه، ولكن في النهاية تنكشف طبيعة هذا اليهودي عندما يشتبك الاثنان في عراك في حديقة الفندق لينتهي مصيرهما في قسم الشرطة. لقد سبق أن كشف السائح اليهودي عن أنه أستاذ علم الاجتماع في جامعة تل أبيب، وهو يبحث في سيكولوجية الموظف المصري، ويتهمه بالركون إلى الدعة والراحة، والتردد في اتخاذ القرار، الأمر الذي دفع بعبد الغني إلى التوجس منه شراً، وبأنه يتجسس عليه وعلى أفكاره، فهذا البعد الاقتصادي سمة مؤثرة في بناء الشخصية ونفسيتها. "أحس عبد الغني بالخديعة. إنهم يدخلون تحت جلودنا أكثر مما ينبغي. يأخذون الأسرار الصغيرة والمتاعب الدفينة، يدرسونها ويحللونها لتصبح نقاطاً في صالحهم. كل سرّ صغير يساعدهم على قتل المزيد من الناس وفتح المزيد من القبور"[142].

وفي كفّة مقابلة نجد علاقة بين طارق ابن عبد الغني، وليزا ابنة الأستاذ رافي، وتتطور هذه العلاقة وتنمو يوماً إثر الآخر، لا سيما وأن والد الفتاة يغذّي في نفس طارق السكون إليه والإقبال على الألفة معه. فهو يَعده بمنحة دراسية مجانية في أميركا، المثل الأعلى الجمالي لدى طارق والبلد الذي يحلم بالسفر إليه، ويوفر الفرص له للّقاء بابنته الجميلة.

141- نفسه، ص129.

142- نفسه، ص128.

وينتقل السارد من مقطع يصوغ مصادفات لقاء عبد الغني بالأستاذ رافي، إلى مقطع يصوّر غرام طارق بليزا وارتياده الأماكن التي تذهب إليها. إن ليزا الجميلة عبارة عن طُعم توهم طارقاً بأنها تحبه وتنجذب إليه في الفندق وخارجه على الشاطئ وفي المطعم. أما عبد الغني، فقد حاول أن يبدو لبقاً ويتجاوب مع والدها الذي قدم له بعض الخدمات كتحويل العملة وحجز طاولة في المطعم، على الرغم من اكتشافه بأنه خصم وعدو تاريخي له.

لقد كان من شأن هذا الموقف الذي وجد عبد الغني نفسه فيه، أن يخلق ردود فعل مختلفة تجاهه، وأغلبها مثّله موقف مجموعة المصريين في الفندق وهم شركاؤه في الرحلة السياحية من مصر إلى فارنا. فقد قابلوا استجابته للحديث مع الرجل الغريب بالاستهجان الصامت، الذي تجلى في نفورهم منه "وهم يصمتون حين يرونه ويبصقون عندما يمرّ"[143]. ولم يختلف موقف زوجته عندما راعها سماع حقيقة السائح الغريب، فهي التي أصيبت بالخرس عقب وفاة ابنها عادل شهيداً، كساها الحزن والتفجّع فامتنعت عن الاستجابة ولو بالحركة لما يقوله زوجها، واعتزلت الجميع في غرفة الفندق تناجي ذكرياتها وتتطلع إلى صور ابنها الشهيد عادل التي تحتفظ بها في حقيبتها وتحملها معها أينما رحلت. "جمع طارق الصور كأنه يجمع عظام عادل العارية الباردة التي أبلاها الرقاد الطويل بنفس الترتيب والوقائع.... من سنوات الطفولة إلى أيام الشباب القصيرة. من بدايات الحب إلى نهايات الموت. وضعها في حقيبتها السوداء. أعاد الذكرى إلى مكمنها"[144].

فهذه مقابلة بين ليزا الفتاة اليهودية التي تزرع الشقاق بين الأفراد في العائلة وفي المجتمع العربي، وبين شخصية رتيبة، الأم التي ترمز إلى الوطن الحزين المفجوع بتناسي أبنائه ما قاساه من جراح، وتحيل إلى الضمير الشعبي المصري الرافض لتوقيع معاهدة كامب ديفيد عام 1978 التي تنص على السلام وإقامة علاقات دبلوماسية بين دولة مصر والكيان الصهيوني وفتح

143- نفسه، ص123.

144- نفسه، ص153.

الحدود بين الطرفين. لا سيما وأن زمن كتابة القصة عام 1985 يصب في هذا الإطار: "أيّ فائدة من كلمات مثل التطبيع والمستقبل والأجيال القادمة، كل هذا السخف الذي لا يساوي ثمنه"[145]. فالأم هي حاملة المثل الأعلى الجمالي التي تختزن ذاكرة الشعب والوطن ممثلاً بأبنائه الشهداء، الوطن الذي حاول أن يعوّض أهالي الشهداء بعضاً من قيمة ما فقدوه، بتقديم الاستثناءات والتسهيلات لهم، كالفرصة الدراسية لطارق بوصفه أخا الشهيد، والبيت المريح لعبد الغني والد الشهيد، محاولة للعيش في عالم فيه من الجمال ما يغطي قسوة موت الأخ ـ الابن على جبهات القتال.

أما الفتاة ليزا، فهي حاملة المثل الجمالي المضلل التي يقع طارق في فخها، فيرتمي في الملذات التي تقوده إليها، ويهمل نظرات زملاء الفندق، مقدّراً أنهم يتعاطفون معه، ويعتبرون أباه المسؤول عن تعريفه بالرجل اليهودي وابنته، فعبد الغني في نظرهم هو المقصّر وهو من كان عليه التصدي للعدو لا مسايرته. ولكن في النهاية يصطدم طارق بالمثل الأعلى الجمالي الحقيقي؛ يشاهد حزن أمه التي تفترش صور أخيه الشهيد، فيقابل بينها وبين صديقته ليزا، ويقارن الصورتين مع ما حصل بين أبيه ووالد ليزا من عراك. ليؤدي هذا كله إلى ولادة وعيه بالواقع وإدراكه مكانه فيه.

إن السرد يَسكت عمّا يفكر فيه طارق، ولكن الأحداث السابقة ترجّح أن طارقاً وعى التبدّل الحاد في المعطيات التي لديه، وتَبَيّن اقتران المثل الأعلى الجمالي بالكرامة وعزة النفس. لقد مضت كل مزاعم الأستاذ رافي إلى حيث لا عودة وبان زيفها عند أول عراك "اكتشفا فجأة عندما تلاحما وعندما أحس كل منهما بطعم الدم المالح اللاذع في فمه أنهما يكنّان لبعضهما كراهية عميقة بعيدة الغور لها طول السنين وحِدّة الثأر ومرارة التذكر. تفجّر الغضب من كل خلية من خلاياهما"[146]. كما أنه استعاد تعاطف كل المصريين معه بعد نفورهم السابق "نهض الممثل التلفزيوني مسرعاً وضع يده على كتفه

145- نفسه، ص132.

146- نفسه، ص148.

وهو يقول: اسمع لقد اتفقنا جميعاً. سوف نتعاون في دفع المصاريف مهما كان المبلغ لا يهم. فاهم؟ لا تحمل هماً"[147]. فعادت الأمور إلى نصابها ووضحت قيمة جمال الوطن في ذهنه وقبح العدو وزيف ادعاءاته وتستره بمظاهر الودّ والتعاون. إنّ الوعي السياسي والضغط الاجتماعي المحيط بهما من طرف باقي السياح المصريين دفع بالرجل وابنه إلى وعي مفهوم الخيانة الذي كادا ينزلقان إليه.

وترسم القصة نهاية محتومة تنبئ بموت أي مستقبل لوفاق بين الطرفين، إذ يسعى كل من طارق وليزا إلى موعد للقاء، عقب حادثة عراك والديهما، ويتظاهر كلاهما بالخفة إلى لقاء ودّي لإحياء عاطفتهما التي اتقدت قبل أيام، غير أن ما يحصل هو إقدام كل منهما على طعن الآخر في لحظة خفيّة ليسقطا صريعين "اللحظة التي كان يغرسه في لحم صدرها في نفس اللحظة أحسّ هو بنصلها الحاد وهو ينغرس في لحمه في نفس المكان تقريباً"[148].

تغوص قصة "أصعد قاسيون وأنادي" لإبراهيم صموئيل[149] في داخل شخصية "علي" النفسية، وترصد علاقته بـ"زينب" زميلته في التنظيم الذي ينتمي إليه، ويستدل المتلقي على كونها جماعة ذات تنظيم سياسي من مجموعة مفردات منها "توزيع بيان أو عدد من الجريدة أو عقد اجتماع لآخرين"[150]، وذلك من منطلق كون علي هو السارد بضمير المتكلم، يتحدّث عن حبّه لزينب. ويستغرق حواره مع زينب الجزء الأكبر من حجم القصة، ليوضّح استخفافها بحبه، ومقابلتها تصريحاته المغرمة بالضحك الساخر الذي يحيّره، لا سيما أن تاريخ كتابة القصة يشير إلى مرحلة الثمانينات التي عانت فيها سورية ـ بلد كاتب القصة ـ من اضطرابات سياسية وتأزم على بعض الصعد الداخلية والخارجية.

147- نفسه، ص150-151.

148- نفسه، 156.

149- صموئيل، إبراهيم، النحنحات، دار الجندي، دمشق، ط3، 2004، تاريخ القصة: 1987.

150- نفسه، ص42.

وتختلف هذه القصة عن سابقتها "الوداعة والرعب" في أن كلا من علي وزينب منظّمٌ حزبياً، وفي اكتشاف علي بعد فوات الأوان أن زينب لم تكن سوى جاسوسة مزروعة بينهم، أو أنها مجرد خائنة تسربت منهم إلى جهة أخرى تقف ضدّهم. ويكمن خطر زينب هنا في أنها ومن وراءها استغلّوا كونها امرأة جميلة، فقامت باستدراج الشاب علي إليها بكلامها وتصنّع ضعفها "لكنه كان يستشعر ميلاً نحوه، راحة ما، دفئاً شفيفاً تحوطه به، خصوصية ما تخصّه بها وحده، غير موضوع مهماتهما ونشاطهما، كأن تشكو له أهلَها أو كآبة انتابتها أو تعرض مشكلة غاية في الخصوصية عانت منها أو حتى بعض أحلامها الضائعة"[151]. وتركته بتأثير سحرها فاقداً إمكانية الشك فيها، فأمله بأن يظفر بعطفها وحبها وطموحه إلى عرض الزواج عليها جعله يغفل عن البحث عن إجابات لأسئلته المرتابة حول تمنّعها وتنصّلها من الاستجابة إلى حديث الحب؛ "أليس للحب عندكِ من وقت؟ تلاشت ضحكتها وقالت ببعض الجد: بلى ولتوزيع الجريدة وقت أيضاً!"[152]

وفي معرض المقارنة بقصة "الوداعة والرعب" حيث عبد الغني والأستاذ رافي، نجد أحدهما ـ رافي ـ منظماً على نحو ما، فهو أستاذ جامعي يهدف ويتقصّد دراسة المجتمع العربي في مصر، وكشف نقاط ضعفه وقوته وصفاته العامة والسعي إلى تفسيرها وشرحها من الوجهات النفسية والاجتماعية والاقتصادية. أما الآخر ـ عبد الغني ـ فليس سوى فرد واحد من مجموع، ولم يتلقَ تدريباً على أساليب المواجهة مع الآخر لا سيما إذا كان محتالاً متنكراً كالسائح اليهودي رافي. والأمر مشابه في العلاقة الموازية بين طارق وليزا. إن ليزا تشبه زينب في أنها تعرف ما تريد، وتخدع الرجل من أجل خدمة الجهة التي تعمل لأجلها، ويهمها أن تجذب الآخر إليها عاطفياً من نقطة ضعفه كي تقوم باستغلاله أو قتله عندما تستدعي الحاجة.

استمرت العلاقة أياماً معدودة بين طارق وليزا، وهي تحيل إلى عشرات السنين الماضية من العداوة، المتوالية إلى الحاضر. أما زينب وعلي فاستمرت

151- نفسه، ص43.

152- نفسه، ص42.

معرفتهما وعلاقة العمل بينهما لمدة عام كامل، ولكنه مغلق على نفسه زمنياً، فلا يحيل إلى نوعية الانتماء لدى كل منهما، وإنما يكتفي برصد لحظة النهاية. فعندما تأكدت زينب من نصب شباكها أمام علي، وأتيحت لها الفرصة المواتية للإيقاع به وحيداً، وجعلته يطمئن إليها دون الحاجة إلى مرافقين آخرين، أوقعت به في فخ القبض عليه، وأبقت نفسها في منجاة من ثأر رفاقه له ولجماعتهم، مادامت الشاهدة الوحيدة على السيارة التي اختطفه أفرادها. ويلفت الانتباه أن السارد لم يذكر هوية السيارة وركابها، إمعاناً في إيصال حالة المفاجأة التي وقع فيها "علي".

وتأتي خطورة هذا السلوك من أن جماعة من الناس قبضت على فرد من جماعة أخرى، مما يؤدي إلى خلخلة وضعف في كيانها بافتقاد أحد عناصرها، وإلى دخولها في المجهول، وبأن تكرار هذا النوع من السلوك في جماعات عديدة يؤثر في البعد السياسي للمجتمع واضطراب الثقة والعلاقات بين أفراده، بما ينعكس فيما بعد على البعد الاجتماعي فيه، من خلال أزمة افتقاد الحوار والممارسة السياسية المتوازنة.

كما في القصتين السابقتين، تقع المرأة في شبهة استخدامها طُعماً للإيقاع بالخصم في قصة "استدعاء" لفؤاد التكرلي[153]. إن الشخصية المحورية أي السارد في القصة بضمير الغائب يأخذ في استعراض ماضيه إثر تلقّيه اتصالاً مشبوهاً بصوت أنثوي يدعوه إلى لقاء في مكان وزمان محددين، يأخذه الفضول عمّن تكون صاحبة الصوت شبه المألوف لديه، وتمتزج عنده جماليات المكان الذي يعيش فيه في تونس، بجمال بلده العراق الذي كان مسرحاً لمغامراته وسطواته التي جمع فيها المال الوفير وحظي بحضور فاعل. ومع الاتصال الثاني المؤكِّد لبيانات الاتصال الأول السابق، مع فارق الصوت الرجولي في الثاني، تزداد شكوك السارد فيتساءل عما إذا كانت مكيدة مدبّرة له، أم أنه مجرد هاتف يعِده بالتسلية وإزجاء وقت مع إحدى النساء أو مفاجأة من أصدقائه.

153- التكرلي، فؤاد، الأعمال الكاملة، المجلد 5- القصص، دار المدى، دمشق، طبعة خاصة، 2002، تاريخ القصة: 1991.

يستعرض السارد جملة من الذكريات منها الجميل والقبيح، وهو الذي استخدم الحيلة والخيانة وسيلة إلى نيل مبتغاه من الأموال والنفوذ. وينطلق في ذكرياته من جريمته الكبرى في اغتيال ابن عمّته، وهو الأمر الذي حاول التنصل من مساءلته فيه مراراً، وأفلح بطرق ملتوية في السفر والهرب خارج البلاد بمساعدة عناصر داعمة له، وفرت له ذلك. ثم يستعرض عودته إلى العراق، والاستقرار في مدينة بعيدة عن مكان جريمته لعدم لفت الأنظار، ثم يصوّر استجابته إلى الاستئثار بالمال والفُرص، وهو يصل إلى مثله الأعلى في الغنى والنفوذ بوسائل دنيئة وقبيحة تكمن في اختلاس الأموال من وظيفته في المؤسسة، وتخليص نفسه من حكم المحكمة بأقل الخسائر، ومواصلة عيشه عن طريق الحيلة. ثم إنه يخطط لارتكاب جريمة جديدة لإزاحة أخي زوجته من الشركة، فيخفق في ذلك وينكشف أمره، يطلّق الزوجة تاركاً معها الأبناء، ويسافر إلى تونس. ويُلحظ أن الخوف رافقه إلى حيث يقيم وهذا مظهر سياسي، فهو لا يأمن شيئاً ولا شخصاً ممن حوله، ويشعر بالذعر ويضطر إلى التحسّب والحذر لأقل حركة أو هاتف مشبوه.

إن استعراض الماضي من شأنه أن يبثّ في نفس السارد القلق، فثمة من يتستّر بالصوت النسائي المغري في خطة ربما تهدف إلى قتله والتخلص منه، لعلّه طالب ثأر لجريمته القديمة؛ "من يمكن، إذن، أن يأتي الآن بعد هذه السنوات الطويلة ليحقق ويبحث عنه وعن القاتل والقتيل وما بينهما؟"[154] فيواجه شكوكه بالسباب والشتائم، ولكنه لا يتمكّن من مغالبة الفضول، لذا يقرر الذهاب إلى الموعد.

ويرصد السارد علاقة الرجل بكل ما يمر به من مراحل، إنه يرغب في إثبات القيمة الجميلة في أنه شجاع، لكن خوفه في قرارة نفسه يدفعه إلى تفحّص سيارته الفارهة خشية زرع متفجرات فيها "أسقط المفاتيح، بعد حين، من يده وتلفّت حواليه ثم انحنى متظاهراً بالتقاطها وأخذ يتفحّص الأجزاء السفلى من السيارة. كان يبحث عن خدش أو أية علامة تعطيه دليلاً يقنعه بأن

154- نفسه، ص125.

خوفه مبرر وله أساس"[155]. ويؤدي خوفه أيضاً إلى توجس الشرّ في أية إشارة قد تحتمل الوجه الإيجابي، فالورقة التي يجدها على باب منزل المرأة صوفيا، المكتوب عليها المكان والزمان المحددان في الاتصال الهاتفي، تدفعه إلى تقليب الاحتمالين، احتمال أن يكون الموعد صحيحاً مع صوفيا، أو أن يكون وهمياً مدبّراً للتخلص منه بالتعاون معها.

وفي الواقع فإن احتمالاً بوليسياً تشير إليه القصة، فقد أخبر الرجل صديقه حسين بشكوكه من الاتصال الهاتفي، وذكر له اسم صوفيا، وهذا يُدخل المتلقي في الوعي الداخلي الذي سكتت عنه القصة للرجل المتخوّف، فقد يكون حسين دبّر أمر صوفيا ووضع الورقة على باب بيتها لتضليل الرجل.

إن القصة لا تحدد نهاية مفسّرة، بل تتركها مفتوحة لا يعلم حقيقتها أحد، لا الرجل ولا المتلقي، ففي أحد المنعطفات تواجه شاحنة كبيرة سيارة الرجل وتصطدم بها "وقبيل أن تُفقده الوعي ضربة حادة مميتة، مسَّ دخيلته سؤال كالبرق يشقّ السماء... أتراهم هم؟؟"[156]

تشبه قصة "**الحسناء**" لإبراهيم الكوني[157] قصة "**أصعد قاسيون وأنادي**" من حيث أن المرأة المدسوسة الجميلة تتخذ مظهراً مخادعاً ولا تُكتشف حقيقتها إلا بعد حين، وبعد دفع ثمن باهظ. غير أنها تختلف عنها في أن الحسناء يتم كشف أمرها داخل القبيلة من خلال تجلي العامل الاجتماعي، ويسود صراع اختلاف وجهات النظر حولها، فبعض الرجال يرون أنها امرأة حسناء تفتن الشبان فيقعون صرعى، غير أنها ضيفة تنتمي إلى قبائل آهجار العريقة ذات النفوذ، ويميلون إلى احترام هذه القبيلة وكل من يأتي من قِبلها. أما باقي الرجال في مجلس الزعيم، فيرون أنها تدّعي الانتماء العريق وأنها امرأة مخربة يجب وضعها عند حدّها، للتوقف عن قتل الشبّان. لا سيما أن أحد المتحدثين رأى الشبّان يدخلون خباءها حيث يلقون حتفهم بأنفاسها المسمومة.

155- نفسه، ص133.

156- نفسه، ص138.

157- الكوني. إبراهيم، خريف الدرويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1994، تاريخ القصة:: 1993.

ويظهر البعد السياسي في هذه القصة من داخل السرد ومجتمع الصحراء فيه، فثمة زعيم للقبيلة يساعده العراف في تلمس القوانين واتخاذ القرار الملائم في ضوء الناموس القديم. إن قضية الحسناء تبدو واضحة، بأن ما يسبب القتل لا بد من قتله، غير أن الرجال يتخوفون، فثمة احتمالان: أن تكون الحسناء عريقة النسب، فيجرّ قتلها الويلات عليهم، أو أن تكون جاسوسة مندسّة خائنة لقوانين الصحراء تستغل فتنتها في إضعاف القبائل لحساب قوى وجهات أخرى. وفي ظل هذه الخلافات يكون الحلّ في محاربة المرأة بالمرأة، إذ تُقبل النساء الغاضبات المفجوعات على فقدان أحبائهن الشبان المقتولين، واللواتي احتفظن بسيوفهم ودروعهم، ليقمن في الليل برجم الحسناء بالحجارة، بناء على أمر وتحريض من الزعيم.

إن هذه القصة تنفرد بأن الطرف لمعتدى عليه قد نال حقه بيده، وكشف عن حقيقة الخائنة ـ الحسناء، التي تجلّت في شكل أفعى رمزاً للشر. في حين أن القصص السابقة احتوت على خسائر متكافئة في الطرفين كمقتل طارق وليزا في "**الوداعة والرعب**"، أو خسارة من طرف واحد كما هو اعتقال علي في "**أصعد قاسيون وأنادي**"، أو نهاية مفتوحة وخيانة غير محددة المعالم كما هي قصة "**استدعاء**".

2. الفقر وجمال المرأة

لا تخلو حياة من قيم جميلة، يظهر فيها الجمال وإن لفترة محدودة ثم يختفي ويعاني صراعاً مع قيم القبح والعذاب، ولكن حياة الفقر بوصفه ظاهرة اقتصادية تؤثّر في القيم الجمالية، تتصف بشحّ حضور الجميل فيها، وهو سرعان ما يخلي مكانه للعذاب. وفي هذه القصص يرتبط الجميل بالمرأة، وتؤدي كل انتكاسة في حال المرأة إلى مرض الجمال وذبوله وتهديد وجوده.

* * *

تركز قصة "العيون الخضر" لفؤاد التكرلي[158] على قيمة الحنان، فما يبديه الشاب تجاه المومس "سليمة" لا يعدو كونه حناناً جارفاً تجاه جمالها الأخّاذ، وعلى وجه الخصوص تجاه عينيها الخضراوين. إن العينين نموذج للجميل العام، ويبلغ الشاب من الافتتان بهما درجة تجعله لا يقرب هذه المرأة على الرغم من تردد أصدقائه الدائم عليها.

وترصد القصة انفعالات المرأة سليمة من خلال تقنيات سردية منها السارد بضمير الغائب وهو المحيط بالنص، ومنها الساردة سليمة بضمير المتكلم، كما يسعى الحوار إلى لمحات من الحياة اليومية. إن الزمن الظاهري للقصة هو الساعات التي تمضيها سليمة في القطار إلى جانب المرأة العجوز، وهي ـ سليمة ـ تستعرض حياتها، ولا سيما النقطة المضيئة الجميلة التي خلّفها ذلك الشاب المعجب بها، وما عدا ذلك لا تجد ما يبهج في حياتها سوى مرحلة الطفولة التي لا تكاد تعيها.

يحفل السرد بمجموعة من الأحداث المؤلمة تستعرضها سليمة، مما يوحي بأن لا صلة لها بالحدث الأساسي ـ إعجاب الشاب بها. غير أن ما يلي من تفاصيل يوضح أهمية ما سبق، إذ إنّ مظاهر بؤس القطار وركّابه الفقراء يبعث في نفس سليمة القرف والاشمئزاز، يرافقه تذكرها ملامح حياتها منذ الطفولة إلى أن أمست في القطار متجهة إلى صديقة لها في مدينة بعقوبة العراقية. والواقع أن سليمة تمثل النموذج الجميل الوحيد في هذا القطار، ويشبه القطار في رحلته رحلة حياتها، لذا فالماضي يتوحّد بالحاضر.

صحيح إن القطار يحفل بنماذج البشر القبيحة التي تشبه أناساً عرفتهم سليمة، ونالوا من كرامتها؛ "كان لباسُه الأزرق المخطط بالأرجواني الغامق وخصلات شعره السوداء المطلة من عمامته وأنفُه المقوس ذو الشعيرات وشاربه الكثّ المتدلي على جانبي فمه المفتوح وجسمه الممتلئ كجسم الجاموس، رمزاً قاسياً عنيف القسوة لكل قبح يمكن أن يرى في رجل"[159]، حتى

---

[158]- التكرلي. فؤاد، الأعمال الكاملة، المجلد 5- القصص، تاريخ القصة: 1950.

[159]- نفسه، ص349.

باتت تكره الناس كلهم وحتى نفسها "أكرههم، أموت منهم، البشر جميعا؛ رجالاً ونساء. رجالاً ونساء"[160].

كما يحيل السرد إلى قضايا سياسية مستنتجة كالمهاجرين غير الشرعيين بين إيران والعراق، حين تسترجع سليمة تفاصيل طفولتها، كيف انتقل والدها من كرمنشاه في إيران إلى داخل العراق حيث تركها في كربلاء مصابة بمرض مميت، تركها في أحد الجوامع ظناً منه أنها ستلاقي حتفها وتموت طفلة. إن من شأن المتلقي أن يلوم الأب، ويتعاطف معه في آن، فهو لم يرحم الطفولة الجميلة وروح الحياة، بل تركها نهباً للأقدار، وفي الوقت نفسه هو رجل فقير لا طاقة له بعذاب الترحال مع طفلة صغيرة.

إن جمال سليمة مع فقرها يؤدي دوراً في زيادة شقائها بالعمل الذي وجدت نفسها مدفوعة إليه وهي بلا معيل "كانت عيناها خضروابن واسعتين بأهداب سوداء طويلة. أغرقها حزن موجع فتبللت أطرافهما بدموع لامعة"[161]. لقد انتقل الجامع من الدلالة الإيجابية ذات الطابع الروحي إلى دلالة سلبية يَستغل فيها بعضُ مدّعي الصلاح الظواهرَ والكائنات الضعيفة مثل سليمة، فلم تنل حقها من الطفولة الكريمة، بل نُظر إليها بوصفها متاعاً ومصدراً للمال، عن طريق الزجّ بها لتعمل مومساً صغيرة لا أهل لها تلتجئ إليهم.

ويفجّر تساؤل سليمة وحنقها على الحياة ضيقها بكل ما حولها "لازم أموت... أموت وارتاح. أخلص من كل شي. من كل شي"[162]. غير أن بارقة الأمل تكمن في وعيها أنها يمكن أن تكون مثلاً أعلى في الجمال، وأن ثمة من قدّر ظروفها، واحترم وجودها كإنسانة لها حقّ العيش، وبأنها لا تستحق الشظف، فالشاب "كان يحب عينيها فيقول لها ذلك ببساطة لا تدع لها مجالاً لتتصور أنه يتغزل بها. وكان يعطف عليها ويريد لها بإخلاص حياة سعيدة"[163].

160- نفسه، ص346.

161- نفسه، ص344 - 345.

162- نفسه، ص350 ـ من حوارها الداخلي باللهجة العراقية.

163- نفسه، 353.

إنها تجد في الشاب صدى نفسها ووعيها للحياة. فهو يصرّح بعدم رغبته في الزواج منها، كل ما يملكه هو العطف والشفقة لكنه لا يتمكن من حبها، ويمكن تأويل موقفه بأنه لا يعود إلى احتقاره لها، بل إلى تطلعه إليها بوصفها مثلاً جمالياً أعلى قد لا يتمكن من حمايته بالقدر الكافي، أو الوفاء تجاهه. وعلى الرغم من أنها تطرد الشاب وقد شعرت بقسوة الحياة ووعت عمق الفارق بين المثال الجميل والواقع القبيح، فإن توارد الذكرى والخواطر إليها في القطار يجعلها تأمل بما هو أفضل. إنها تمضي إلى مدينة بعيدة حيث ستبدأ حياة جديدة، وتسعى إلى مثل أعلى جمالي حقيقي.

تشترك قصة "**حيطان عالية**" لإدوار الخراط[164] مع القصة السابقة "**العيون الخضر**" في عنصر وسيلة النقل ـ الترام في الأولى والقطار في الثانية. غير أن الترام هنا يقتصر دوره على نقل الرجل والد الفتاة إلى منزله، ولكنه كما في القصة السابقة يناجي نفسه ويستعرض همّه الحالي في كون ابنته الصغيرة مريضة.

وتستمر الأحداث بعد عودته إلى بيته وهو يغالب قلقه، ليجد زوجته في موقع أقرب إلى عدم المبالاة بمرض الابنة. إنها تسلّم بأنه أمر واقع، فيما يجهد هو نفسه سائلاً عن حال البنت، ماذا أكلت وكيف تنام ويصارح نفسه بأنه المسؤول عن هذا "ولكنه مسؤول بشكل ما عن مرضها وعريها وانكشافها للضوء الصلب الجاف الذي يسلّط عليها"[165]. ويصبّ جام غضبه على الفقر، إنه يعي وجود مشكلة لكنه لا يرتقي إلى حلّها، يحلم بالسعادة لكنه لا يبادر إليها، فالمجتمع غائب أمام حضور الفردية والانهزامية.

إنه بشكل ما يدرك أن ابنته هي جانب الفرح الجميل في حياته، وعملياً فإن حزنه عليها هو حزن على المستقبل الذي يشبه ابنته، مريض لا أمل لديه في شفائه إلا بالمصادفة كلما مرض. فالفقر مضاد للجميل، وهادم له. لذا فإن الرجل يجد نفسه مكبّل الحركة، لا يملك أن يمضي إلى زوجته على الرغم من

164- الخرّاط. إدوار، حيطان عالية، دار ومطابع المستقبل، القاهرة، ط3، 1995، تاريخ القصة: 1955.

165- نفسه، ص48.

أنها تبدو جميلة في نظره من دقيقة لأخرى، وهو يأسف لأن هجوم ذكرياته الماضية الجميلة والمفعمة بالحياة مع زوجته، تجد آذاناً صمّاء بسبب قلقه على ابنته. ولعلّ في دلالة العنوان "**حيطان عالية**" ما يوحي بصعوبة تسلق جدران الحياة المغلقة على البؤس، للوصول إلى ما وراءها حيث قد يكمن الجميل، فـ"البيت كالسجن لا حول له فيه ولا يد له في شيء"[166].

وتظهر القصة مقسومة إلى قسمين، ففي الأول حيث الطريق من العمل إلى البيت ثمة القلق وقلة الحيلة. أما في الجزء الثاني حيث يمضي الرجل من بيته إلى المقهى، ويجلس إلى إحدى طاولاته، فهو يعي غربته عن كل مبهج وجميل. يأخذ في لعب الطاولة مع رجل ذي وجه مألوف يخيّل إليه أنه يشبهه، ويواصل اللعب لا لأن اللعب جميل، بل لأنه عادة ألفها وبات يشبه المنوّم وهو يؤدي الحركات والنقلات التي حفظها. وهنا يعاوده القلق الداخلي على ابنته، وتتلاشى الذكريات الجميلة، لأنه يشعر بالحسرة على الجمال الذاوي لابنته المريضة إذ "طالعه من العتمة وجه بنته، أسمر منحوفاً، مشتت الشعر ضئيلاً، هذا الوجه الصابح الغض وقد تهضّمه المرض ونشّف ماءه، وعيناها الكبيرتان تقفان عليه، في تساؤل... فوضع ذراعه حول كتفها الصغيرة وهو ينحني عليها، وقد درّ قلبه بالتحنن، كأنه يعتذر لها من صحته"[167]، بما يختلف عن موقف الأب الذي تخلى عن ابنته وتركها للمجهول في القصة السابقة "**العيون الخضر**".

إنه يتلقى صفعة الحقيقة بعذابها، وتتراءى ابنته أمامه عارية على فراشها وسط المقهى[168]، وتبلغ رؤياه درجة من الوضوح إلى حدّ يجعله يكذّب الخيال ويؤمن بأنها حقيقة أمامه على الرغم من أنه لا يلمسها، بل يكتفي برصد الناس يمرّون من جوارها دون أدنى اهتمام؛ "لكن الناس ينظرون إليها كما لو كانت شيئاً قد ألفوا رؤيته ويستمرون في شأنهم"[169]. إن من شأن هذا الموقف أن يكون مرثية للجمال المتمثل في هيئة طفلة، وكان من الممكن أن تنتهي

166- نفسه، ص41.

167- نفسه، 39.

168- سوف يرد تفصيل لدور المقهى في تعزيز قيمة المعذّب في فصل وعي الزمن والمكان جمالياً.

169- الخراط. إدوار، حيطان عالية، ص49.

القصة هنا، لولا بارقة الأمل، فالرجل يخرج من المقهى مصمماً على لقاء زوجته والحلم بغد أفضل.

يجد بطل قصة "عند امرأة" لمحمد أحمد عبد الولي[170] نفسه محاطاً بعدد من النساء الجميلات في الحي الفقير الذي يقصده للقاء سعدية، غير أن هؤلاء النسوة قد نال منهن الفقر والفاقة ليكنّ ممن يبعن أنفسهن لأي سائل. وهكذا فإن السارد يجعل من نفسه متأملاً لحال المجتمع اليمني متخذاً من مدينة تَعِزْ مسرحاً له، ومماهياً بين الوطن وقيمة الجميل المتمثلة في المرأة فيقول للطفل: "عندما تكبر سأكون قد شخت لكن مدينتنا ستكون شابة"[171]. فهذا السارد بضمير المخاطَب يتخذ من رغبته برؤية سعدية خيطاً يربطه بالحي الشعبي في مدينة تعز، ويكشف للمتلقي شيئاً فشيئاً عن طبيعة هذا الحي الجميلة والقبيحة معاً. فهو لم يفلح في رؤية سعدية لأنها ذهبت إلى السوق أو إلى أي مكان آخر "وسعدية قد ذهبت إلى السوق. وقد لا تعود إلا في المساء... لعلها مع رجل آخر... من يعرف؟"[172]

أما المرأة التي تتعهّد لقاءاته بسعدية فهي منشغلة مع أحد الرجال في الجوار. لذا فإن السارد يقنع بدخول بيت امرأة ثالثة كي ينتظر سعدية بعيداً عن العيون الفضولية. ثم إنه يجد نفسه وحيداً في الغرفة مع طفل المرأة الرضيع الذي يتأمل ما حوله بدهشة، فيتوجه السارد بكلامه إليه: "ما أجمل ابتسامتك وما أشد اصفرار وجهك الصغير... كم هي جميلة عيونك السوداء... امرح اقتل الأمراض بابتسامتك"[173]. إن اختيار السارد الكلام مع الرضيع يتوازى مع وعيه بأن جمال المرأة يشترك معه جمال الطفل الرضيع في براءته قبل أن يصبح رجلاً ذات يوم: "إنك صغير وعندما تكبر ستلعنني في أعماقك... ستقول

170- عبد الولي، محمد أحمد، الأرض يا سلمى، سلسلة كتاب في جريدة، العدد 86، صحيفة تشرين، دمشق، الأربعاء 3 تشرين الأول 2005، تاريخ القصة: 1966.

171- نفسه، ص18.

172- نفسه، ص18.

173- نفسه، ص18.

أي رجل تافه مرّ ذات يوم بحياتي"[174]. فهذا النقاش الصريح في مناجاة الرجل للطفل الرضيع يلقي باللوم على المجتمع والدولة ضمن حديثه عن ظاهرة الهجرة من اليمن وضيق موارد الرزق أمام جيل الشباب.

إن استجابة الرجل لمظاهر الجمال المتستر من حوله، والمغطى بالفقر والقبح، هي استجابة تتأمل واقع الوطن، فهي ليست استجابة من نوع المحفّز الجمالي، وإنما ذات صلة بالمثل الأعلى الجمالي الذي يطمح إليه: "إنها جميلة زوجتك: أهنئك عليها. إنها في جمال بلادنا"[175]، وفي مقابل ذلك فإنه يدلل على أن الحلم بالغنى لا يقترن بالإنسانية بل بالمال "كان والدي يريدني أن أصبح طبيباً يوماً ما، يقولون إن الطبيب يغتني بسرعة في بلادنا... طبعاً مرضى كثيرون وأطباء بعدد أصابع اليد"[176]، كما أنه يعرّج على ظواهر منها ظاهرة تخزين القات التي تنمّ على الكسل وإزجاء الوقت فيما لا يفيد، كما هي حال الرجال في الحي الشعبي الذي يتخفّى فيه السارد.

إن السارد نفسه لا يفلت من النعوت القبيحة، فهو ابن بيئته الذي ينساق وراء جمالها السطحي "ألا تزال نائماً يا طفلي اليتيم؟ ذلك خير لك من أن ترى وحشاً بجانبك"[177]. كما أنه يقرر تمضية ما تبقى من وقت زيارته مع المرأة والدة الطفل الرضيع، في إشارة إلى أنه لم يخرج من بيئته، ولم يحاول تعدي الجميل إلى المثل الأعلى الجمالي الذي كان يقترب من وعيه قبل قليل[178].

174- نفسه، ص18.

175- نفسه، ص18.

176- نفسه، ص18.

177- نفسه، ص18.

178- وفي سياق موضوع الفقر والجمال، فإن قصة "عذراء بيروت" - 1973- لغادة السمان ضمن مجموعتها "رحيل المرافئ القديمة"، تنتمي إلى عصر وقضايا أحدث، إذ تتخطى الفتاتان الصديقتان الجارتان مريم وعلياء حواجز المجتمع من خلال العلاقة مع شاب، معتقدتين أن في ذلك جمال الحياة وحريتها المطلقة، فيما بعد تقتل علياء على أيدي أهلها، أما مريم فتنجو، وتتحايل على الواقع لتحصل على حياة جديدة ثرية تجد فيها المثل الأعلى الجمالي في الغنى والسلطة المطلقة بوصفها عروساً لمغترب ثري.

تبلغ قصة "**يا فدوى**" لإبراهيم صموئيل[179] ذروة من الوعي بالجميل، ولكنه الجميل الذي يتسرب من أيدي السارد رضوان، ليكون فريسة للفقر الطاحن. وكما في القصتين السابقتين "**العيون الخضر**" و"**حيطان عالية**" فإن الحافلة هي وسيلة النقل التي تحتوي آلام رضوان وحديثه المقتضب عن مشكلته مع زوجته، ويكتشف المتلقي أنها مشكلة مع الفقر الذي يقوّض أسس العناصر الجميلة في الحياة ويحيلها إلى آلام مبرحة.

يؤدي السارد بضمير المتكلم دوراً في جذب انتباه المتلقي إلى حدث لقاء السارد برضوان ـ الرجل السكران البائس في الحافلة ـ كما أن ضمير المتكلم مفيد في أنه ينقل الأحداث أولاً بأول في تسلسلها، إنه راوٍ مساوٍ للحدث لا سيما مع وجود الحوار. وفي أثناء الحوار يسعى رضوان إلى استحضار مشاهد من الزمن الماضي، وهو الماضي القريب الذي بثّ في نفسه الوعي بقبح الواقع، والذي رمى به إلى العذاب.

فزوجته فدوى تمثّل قيمة جميلة لها الأثر الإيجابي الفاعل في حياة الأسرة إذ يقول رضوان "كانت معي طوال عشرتنا مثل ليرة الذهب"[180] و"المخلوقة ست بيت ومدبّرة. يشهد الله أنها أحسن مني. أصلاً لولاها لجرجرتنا الكلاب"[181]. وتتسم حياة رضوان معها بالسعادة على الرغم من الفقر والشظف. إنها تكاد تقترب من المثل الأعلى الجمالي للمرأة في المجتمع لولا أنها فاجأته بقرارها أن تشتغل. وهنا تمتاز هذه القصة بعنصر الصراع البارز على مستويين؛ الأول مستوى رضوان وفدوى، فهو يجادلها غير راغب في تصديق أنها قررت بيع نفسها، ويكون حوارهما عقيماً تنهيه هي بتقرير الحقيقة والواقع المر: "أعرف أن الموضوع مفاجئ لك وقاس عليك... لكن جوع الأولاد وعيشتنا قاسية أيضاً... أردت أن أخبرك حتى لا تقول إنني أخونك"[182] وتضيف: "أنا أريد أن أشتغل لنأكل يا رضوان"[183].

179- صموئيل. إبراهيم، رائحة الخطو الثقيل، دار الجندي، دمشق، ط3، 2004، تاريخ القصة:1987.

180- نفسه، ص100.

181- نفسه، ص98.

182- نفسه، ص99.

ليس في قدرة رضوان الحصول على ما يكفي أسرته من المال، ولذلك فإن القيم الاجتماعية الجميلة تتهاوى أمام عجزه الذي يقرّ به صاغراً. وكما عرضت القصة السابقة "عند امرأة" المشكلات الاجتماعية والحالة العامة في البلاد، فإن رضوان يتحسّر على أنه ليس بارعاً في التهريب كما هو حسان زميله في الشركة، فرضوان لا يملك سوى عمله النظامي الذي لا يكفيه مالاً. أما الصراع الثاني فهو صراع رضوان مع نفسه، وهو ما يقوده إلى التوجه بالحديث إلى أي شخص يجده بجواره من دون تحديد. أخذ منه السكْر عقله وهو يندب حظه، فالخسائر لم تقتصر على تهاوي المثل الأعلى الجمالي، بل إن جمال الحياة اختفى من حياته، وهو يدري أن ثمة من سيشاركه زوجته، وأن فقر الحال قد اتخذ القرار عنه وعن زوجته. أما فدوى فهي في نظر نفسها لا تزال جميلة السلوك، منذ تضحيتها الأولى عندما تركت أهلها وهربت مع حبيبها رضوان كي تتزوجه، ووصولاً إلى تضحيتها الثانية بقرارها بيع نفسها.

يستعرض رضوان في صراعه الداخلي بصوت مسموع كل الاحتمالات، فيجد نفسه في نقطة الصفر، لا فائدة من قتل زوجته ولا من طلاقها، لأن أبناءه الذين يحبهم سيتشردون، وهو يعي أن الذنب ليس ذنب أحد من أسرته لا ذنبه هو ولا ذنب زوجته ولا ذنب أبنائه. ومن اللافت هنا أن السارد يترك الأحداث دون تعليق منه على ما يجري، وكأنه يرغب في القول إن أبناء رضوان الأربعة هم جزء من مشكلة الفقر ولكن الجزء الأكبر هو عدم كفاية الموارد المالية ذات المنحى المشروع[184].

183- نفسه، ص101.

184- وللكاتب نفسه قصة بعنوان "ليّا" - 1987- من مجموعته "رائحة الخطو الثقيل"، تصوّر الصراع الداخلي لدى ليّا معلمة الرياضيات الفقيرة، وقد تكاثرت أمامها القطع النقدية التي وضعها التلاميذ في تجربة عملية للدرس. إنها تقف حيرى بين بريق المال وجماله، وبين قبح السرقة مهما كان المبلغ بسيطاً. وفي قصة "الأستاذة فاطمة" - 1982- لوليد إخلاصي "منشورة في المجلد السادس من مختاراته" تغيب الأستاذة فاطمة عن الوعي في حالة من فقدان الجميل في الحياة، وتقع طريحة الفراش مريضة بسبب وعيها العميق لزيف سلوك زوجها، وممارسته التزوير المناقض لمثلها الأعلى الجمالي.ومع تهاوي فاطمة بوصفها المثل الأعلى الجمالي لجماعة أصدقاء الكلية، يكون مشهد القيم المنهارة في المجتمع. وفي موضوع مشابه، نجد قصة "لحظة الانتقام من مسّ آسيا" - 1998- لمحمد المنسي قنديل في مجموعته "عشاء برفقة عائشة". إذ يُقدم التلميذ المقصّر في دراسته على اختطاف كلب مدرّسته آسيا. وبدلاً من الذهاب إلى المدرسة يصحب أباه في يوم عمل شاق، ويعي من خلاله أن أباه يريد له أن يتعلّم ليبتعد عن الفقر المقترن بالأميّة.

3. جمال المرأة وظاهرة الإعاقة

يجد الحديث عن الإعاقة الجسدية صداه في القصة العربية المعاصرة، فهي تدخل ـ بوصفها حالة إنسانية ـ في نسيج أحداث العديد من القصص، غير أن اللافت هو اندراجها ضمن التفاعل مع عنصر المرأة الجمالي. بما ينقل أجواء القصة إلى التركيز على قيمة الجميل بدلاً من الاقتصار على ندب معاناة المعوّق ومن حوله. فالمرأة الجميلة هي التي تلفت المتلقي إلى حالة الإعاقة المطروقة في القصة وقد تكون سبباً فيها.

* * *

يعاني البطل في قصة "الطريق إلى المدينة" لفؤاد التكرلي[185]، من أزمة في اتخاذ قرار خطير، إذ يكتشف أن أخته العازبة حامل وأنه بات مطالباً بقتلها، وهو الفعل الوحيد الذي يخلّصه من العار الذي تلحقه به التقاليد والعادات السائدة.

وتندرج هذه القصة ضمن المرحلة المبكّرة لكتابات فؤاد التكرلي، ويظهر جلياً لديه في هذه المرحلة غلبة الموضوعات ذات الطابع الاجتماعي والأسري تحديداً، في إطارٍ ضيّق منغلق على نفسه بعيداً عن الهموم المعيشية العامة لدى الناس اقتصادياً أو سياسياً. ونرى أيضاً ـ في قصصه هذه ـ الحوار باللهجة العاميّة العراقية بين الشخصيات، وهو حوارٌ فضلاً عن كونه عامياً، فإن مفرداته تختلف بين المدينة والريف، الأمر الذي يقلص تواصل القارئ مع هذه المفردات لا سيما أنها غير مشروحة في الهامش. غير أن كتابات فؤاد التكرلي في المراحل التالية، بعد نكسة 1967 وما استتبعته من إعادة نظر في قضايا الوطن والهوية، اختفت منها ظاهرة الحوار بالعاميّة لتحلّ محلها

185- التكرلي. فؤاد، الأعمال الكاملة، المجلد 5- القصص، تاريخ القصة: 1953.

الفصحى التي تؤدي المراد المطلوب، إلى جانب انصراف موضوعات قصصه إلى ظواهر أكثر التصاقاً بهوية المواطن العربي ومشكلاته اليومية.

ويمكن لهذه القصة أن تشبه في موضوعها: قتل المرأة الخاطئة، كثيراً من القصص[186]، غير أن النقطة التي ميّز بها الكاتب قصته هي كون المرأة - الأخت الخاطئة - بلهاء تعاني من إعاقة ذهنية، تمّ الإيقاع بها على غير إدراك "كل ما عملَتْه... آه، كل ما عملته كان بغير إدراك، بغير أن تتصوّر في ذهنها الضعيف ما قد يحدث بعد ذلك"[187]. وهنا يخرج الجدل ببراعةٍ من موضوع العادات والتقاليد إلى حقل القيم الإنسانية لتُطرح مقولة أن الإنسان ذا العقل محاسب على تصرفاته ضمن وسطه الاجتماعي، أما فاقد العقل والقدرة على الحكم والاستيعاب، فمن الظلم إخضاعه لهذه المنظومة. فما يحصل في هذه الحال هو ثبات الهيكل الصوري القائم على أساس النوع والفعل والحكم؛ الرجل - المرأة - العلاقة - القاتل، وتطبيقه بوصفه معادلة رياضية قائمة على كل أصحاب العلاقة الداخلين في هذا الهيكل دون اعتبار لصفاتهم العقلية والجسدية.

يرتبط عنوان القصة "الطريق إلى المدينة" بالقسم الأول من قصدية البطل "عبود" في علاقته الجمالية بما حوله. فالقصة منظوراً إليها بشكل كلّي خطٌّ مستقيم، هو الطريق الذي يسير فيه عبود متوجهاً إلى البيت، مروراً بالبحيرة والمقهى ومعارفه الذين يلتقي بهم، انتهاءً بوصوله إلى البيت ومحاولته قتل أخته. غير أن عبوداً في بداية الطريق غير عبود في وسطه، غيره في نهايته. إنه مركز السرد، ولكن الأحداث تؤثر فيه، وقسمٌ كبير من هذه الأحداث المحرّض

186- من القصص التي تدور في هذا الإطار قصة "ويبقى الصوت حياً"- 1987 - لليلى العثمان - مجموعة "فتحية تختار موتها"، حيث ترصد مواقف أهل الحي من النداء الحزين المنبعث تفجُّعاً على مولود غير شرعي تم دفنه. وفي هذا الموضوع أيضاً نطالع قصة "وقت للجفاف ووقت للمطر" - 1976 - لمحمد المنسي قنديل، مجموعة "آدم من طين" حيث نرى المرأة القروية الحامل المليئة ذعراً من اكتشاف خيانتها زوجها المسافر، ثم تموت هذه المرأة منتحرة تحت عجلات الترام. وقصة مشابهة هي "المأزق" - 1986 - لعبد السلام العجيلي، مجموعة "حكايات طبيّة"، وفيها امرأة تستعطف الطبيبَ كي تنجو ابنتها الحامل من القتل؛ والطبيبان في القصتين يتنصلان من القيام بإجهاض المرأتين.

187- التكرلي. فؤاد، الأعمال الكاملة، المجلد 5- القصص، ص213.

الأساسي فيها هو الشخصيات الثانوية التي تَبرُز لتُحرك الكوامن في نفس عبود.

المرحلة الأولى من القصدية هي المدينة الفاضلة التي تسكن خيال عبود. ويبرز أمام عبود جمال الطبيعة كلما أراد الهرب من خواطره عن العمل الشاق ومشكلاته، عن حياته الخاصة أو أسرته ومدينته بعقوبة "بهرته بتألقها. هذه النجمة بعيدة عنه، عن بعقوبة، عن الأرض كلها. ملايين ملايين الأميال في الفضاء البارد. فيها قصور بيضاء كالثلج والشمس لا تغيب هناك. وليس فيها محاكم وموظفون يسرقون"[188]، أما لحظات الضيق فالطبيعة تصوير له: "كان الحرّ بين حيطان ترابية حامية وأشجار كأنها تنضح عرقاً نقمة لا تطاق"[189]. وفي كل استرجاع للماضي، يتّضح طرف من قضية أخته، ويتذكر عبود خالته وأمه وأخته حمدية. إنه يسلّم بواقعه المتدني اقتصادياً ويتعامل معه على أنه قَدر واقع، لا على أنه حالة غير طبيعية تستوجب الخروج منها، فالاجتماعي يدخل هنا في الاقتصادي، لأنّ مشكلات الفساد الوظيفي والأخلاقي تزيد من تعقيد الأمور أمام بطل القصة وتسبب له مشكلات مع كل من حوله داخل البيت وخارجه وتجعل من صورة مكان العمل قاتمة.

وعلى الرغم من البداية البسيطة للقصة فإن حضور بيئة الطبيعة في الليل المعتم، وعبود في طريقه إلى البيت، هو حضور يعكس نفسية عبود الحزينة "كانت الدنيا حزينة تبكي نهاراً لامعاً يموت"[190]. كما أن للسيكارة حضورها المستمر على مدار السرد، بما يعني ملازمة التوتر والقلق لعبود ملازمة السيكارة، لا سيما أنها ترد عند ذكر المشكلات من قبيل البيت "سيعود إلى البيت بالرغم من كل شيء. أخرج سيجارة وأشعلها حالاً. لماذا يلاحقونه هكذا؟ كل شيء مفسود عليه"[191]، مع أنه كان قبل ذلك يتأمل الطبيعة الجميلة ويتنفس الهواء ملء رئتيه.

188- نفسه، ص211.

189- نفسه، ص216.

190- نفسه، ص209.

191- نفسه، ص210.

ثمة جانب جمالي يدخل طرفاً في نفسيّة عبود خَلَف ويُعتبر أرضية خصبة لموقفه التراجيدي: عبود خَلَف يرغب في الانتقال من القبيح إلى الجميل. ففي مرحلة من السرد يكشف لنا تواتر الوصف عن صفاته الجسدية، "كان هزأة يضحك عليه أولئك الناس القساة دون سبب غير قصره وتشوه جسمه"[192]، وهذا المظهر يكون سبباً في أمرٍ جيد ظاهرياً بالنسبة إلى عبود وهو استثناؤه من الخدمة في الجيش "لم يأتوا لأخذ عبود جندياً. كانوا يعرفونه مشوهاً. ملتوي الذراعين والرجلين. ولكنهم كان يجب أن يطلبوه، لو جاؤوا لقال لهم إنه معيل ولأخرج أوراقاً تثبت أنه معيل. أمه وأخته.. أخته"[193]. فالتشوّه يحيل إلى القبيح الذي يجعل من عبود ضعيفاً اجتماعياً، كما يروي السارد حين يتذكر عبود إيقاع الآخرين به في المآزق وضحكهم منه؛ "أوقعوه ذات شتاء في نهر خريسان بملابسه الكاملة أمام المقهى. كم ضحكوا عليه وهو يتخبّط في الماء والطين! لم يفكر أحد منهم ماذا يعمل لو كان بدله... مهما حاول معهم فلا يمكن أن يرفع من شخصه"[194]. وهكذا هم الآن لا أحد يفكر ماذا يعمل لو أنه كان محله في مأزق حمدية أخته.

وفي منتصف سرد القصة، يطلّ ذلك اليوم القاسي من بين التفاصيل أثناء حوار عبود مع صاحبه هاتف، فهو استرجاع من الماضي، حين عاد عبود إلى البيت ليكتشف أن أخته أجهضت وليقف على حقيقة أن تصرفها غير المسؤول، الذي لا يمكن أن تحاسب عليه بوصفها بلهاء، صار قضية تعنيه هو بالذات، لأنها امرأة ولأنه رجل البيت. وبهذا فإن صديقه هاتف، رغم ركام القبح المعيشي، يبذو بنظر عبود جميلاً ـ في وعيه الداخلي ـ جمالَ البعد عن العار. وعبود يرى نفسه قبيحاً لأن العار تمكّن منه ومن سمعته، وزادَه قبحاً على قبح بنظر الناس وبنظر نفسه. إن عبود وأصحابه يفتقرون إلى الثقافة التي قد تأخذ بيدهم إلى الفهم الإنساني وإلى التماس العذر لبلاهة حمدية.

192- نفسه، ص213.
193- نفسه، ص220.
194- نفسه، ص213 - 214.

فضلاً عن أن السرد ـ في ظاهرة لافتة ـ لم يقدم أية إشارة إلى أي موروث ديني محلّي في سلوك الشخصيات من طقوس أو شعائر، ولا أي رأي لأية شخصية قد تنبّه إلى أن المجنون لا يقام عليه حدّ، ولعلّ هذا إمعانٌ من المؤلف الضمني في تبيان الجهل المطبق على كل شخصيات القصة. فعبوّد ومهدي وعباس وهاتف كلهم يتحدثون عن العَرَق والسُّكر، ومن المألوف لديهم ارتكاب السلوك المشبوه والعلاقات مع النساء، كما هي حال عباس، وعبود نفسه بذهابه إلى بغداد حيث يلتقي المرأة جميلة، وكأن هذه الأمور يسوّغها أنهم يرتكبونها "هناك" في أماكن خارجة عن مدينتهم "بعقوبة"، وفي أسوأ الأحوال خارجة عن بيوتهم. والمأزق الذي وقع فيه عبود هو أن الحادثة لها علاقة به شخصياً، بأخته، وإن كانت بلهاء.

إن ورود الخالة في خواطر عبود مقترن دائماً بصورتها القبيحة في ذهنه "أراد فترة أن يتجاهل الموضوع أجمعه، أن يجبر نفسه على الإيمان بسخف هذا الأمر، وكانت خالته هي العقبة الوحيدة، تجلس منذ الصباح الباكر قرب الباب تغزل وتحكي، سمينة ملفوفة بالسواد وفي وجهها طيات هائلة من اللحم المغضّن"[195]. ولعلّ من أسباب نفور عبود من خالته طريقتُها الاستفزازية في الكلام، فهي سرعان ما تصدر الحكم القاطع بأنها لن تنتظر طويلاً، بل ستسافر إلى بغداد لتكلّم سلمان، زوج ابنتها، وهو الغيور المؤتمن الذي سيحرص على سمعة أقربائه ويقتل من سببت لهم العار. أي أنه سيأتي إلى بعقوبة ليقوم ببساطة بفعل القتل الذي قصّر عنه عبود.

يترنّح عبود بين الإقدام والإحجام ويكتفي بالحد الوسط، يضرب أخته الضرب المبرّح، كانت أمه "ما إن تصرخ أخته حتى تصرخ هي بعدها بقليل، دون أن تقول له شيئاً، فيتحول إليها ليشتمها ويسبّها ثم يخرج من البيت

195- نفسه، ص212.

مرتجف الجسم وخالته تراقب كل شيء بهدوء كريه"[196]. ومن ثم يقرر عبود الشروع في القتل، إما أنه تأثر بكلام خالته، أو أنه رغب أخيراً في أن ينتقل من عالم القبح إلى عالم الجمال، الذي يعني احترام الناس له، باغتنامه هذه الفرصة، التي وضعته في موضع صاحب القرار. فيبحث عن خنجر والده ويحدد مكانه لاستخدامه في المرة القادمة عندما تحين الفرصة، وفي الوقت نفسه، يعترف بضعفه أمام الموت، وضعفه أمام عقوبة السجن عشر سنوات، ولذلك يبقى في موقع المتردد.

إن الأمر الحقيقي هو نهاية تخييلية يحفّها الغموض، إذ يخيّل للجميع - ومعهم المتلقي - متأثرين بلسان السارد أن عبوداً استلّ الخنجر من مخبئه تحت المخدة، أمسك به واندفع أخيراً ليقتل أخته، وأخذ يضرب ويضرب محاطاً بتشجيع الخالة الهامس وراءه في الظلام الدامس: "أحسّ بجسمه يرتجف وسمع تهليلاً يرتفع من مكان خالته ثم سمع عويل أمه من قعر البيت"[197]. إن ما يُفهم من نهاية القصة أن عبوداً لم يقتل أخته، وقد حاك المؤلف الضمني الأحداث ببراعة بشكل يوسّع احتمال الخيال دون أن يخلّ بإمكانيتها في الواقع، كمفردات هذه الفقرات: "أخذ منها الفانوس وخرج كالمجنون...... رأى السماء سوداء وكل شيء أمامه أسود.... لم يجد الفانوس في يده، لا يدري أين وقع.... خيل إليه أنه يرى ملامح فراش في الظلام... أحسّ بحركة ثم هبّ شخص من الظلام. رأى وجهاً فضربه.... برزت صورة الخنجر في ذهنه فجأة وهو مستمر على ضربها بيديه ورجليه. لم يكن عنده"[198].

إنّ ما حصل هنا ما هو إلا تجربة عاشها عبود، مغلّفة بالظلام، وهو يرمز إلى ظلام حياته الذي لن يخرج منه، وقد أيقن بفعل هذه التجربة أنه غير قادر على اقتراف القتل، وبهذا فإنه واعٍ وقوعَه في أزمة، وأنه شخصيةٌ

196- نفسه، ص213.

197- نفسه، ص228.

198- نفسه، ص227.

تراجيدية تسيّرها الحيرة، فهو يميل إلى الرحمة التي لا مكان لها في مجتمع قاسٍ.

تسود في قصة "الأعرج" لمحمود سيف الدين الإيراني[199] أجواء البؤس والشظف، ومع ذلك فإن قيمة الجميل تبرز لتكون العلامة الفارقة والمميزة في حياة سارد القصة وفي حياة المرأة التي تشترك معه في الأحداث.

إن هذه القصة تتميز بدوران الموضوع فيها من النقيض إلى الطرف الآخر، فتتحد الإعاقة الجسدية مع مفاهيم البؤس والعذاب. إذ إن السارد يجد في صفات الصياد الأعرج ما ينفّره منه ويكوّن عنه انطباعاً سلبياً. فهو الرجل الأعرج الذي يتسم بقبح الشكل، الناجم عن اختلافه عن بقية الناس الأسوياء جسدياً. ولا شك أن تشوه مشيته لا يعيقه في مجال الشكل الخارجي فحسب وإنما في الوصول إلى ما يريد، فكونه يظلع في المشي يعيقه عن الرشاقة والخفة، ويتطلب منه تنبهاً دائماً إلى الطريق وما يحيط به، وهذا العجز يصوره السارد بقوله: "كان يخيّل إلي وأنا أراه يسير، أنه يقتلع قدمه السليمة اقتلاعاً من الأرض"[200] مستثيراً شفقة المتلقي، غير أن السارد يلحظ أيضاً انعكاس الإعاقة على السلوك والمظهر الخارجي البعيد كل البعد عن الجمال: "هل كنت أكرهه؟! ولماذا؟! أكنت أكرهه لأنه أعرج؟ أم لأن ملابسه زرية أبداً؟! أم لأنه يترك شعر لحيته أياماً طويلة دون أن يحلقه؟! أم لأنه لا يضحك ولا تنفرج شفتاه عن ابتسامة ما؟ إنه لم يكن يضحك أبداً!! لم أره يضحك مرة واحدة، إنه لم يعرف الضحك في حياته قط!"[201]

وفي مورد حديث السارد ـ وهو هنا سرد تقليدي بضمير الغائب ولا يحتوي على تقنيات كالحوار والاسترجاع، بل إنه يسير من بداية الحدث حتى نهايته ـ عن الصياد الأعرج، فإنه يشبّهه صراحةً بوالده، مما يمكن أن يندرج احتمالياً في تفسير فرويد للعلاقة الملتبسة بين الابن وأبيه. فهو يصفه مرتين،

199- مجموعة من الكتاب، القصة العربية أجيال وآفاق، كتاب العربي رقم 24، مجلة العربي، الكويت، تموز1989، تاريخ القصة: نيسان 1959.

200- نفسه، ص73.

201- نفسه، ص73.

الأولى في معرض الحديث عن الصياد بشكل عام "لقد خيل إليّ أن الصياد وأبي من طراز واحد. يعيش كل منهما في قوقعة لا يريد أن يفارقها"[202]، والثانية عندما يصفهما جالسين معاً في يوم عرسه "وكان زوجها مع الرجال، وكان مع الرجال أبي، وكان كلاهما صامتاً عابساً، لا يضحك ولا تنفرج شفتاه عن ابتسامة معاً"[203].

إن في وسعنا عدم الاعتماد التام على تفسيرات فرويد، والانصراف إلى الفكرة القائلة بأن الأب هو السلطة الفعلية في كثير من المجتمعات، ولا سيما المجتمع العربي الذي يصوّره السارد. وتستمر سلطته الروحية حتى في حال وفاته، كما في القصة السابقة "الطريق إلى المدينة"، وإن كان من الملحوظ في قصة "الطريق إلى المدينة" أن الأخ يتعاطف مع أخته ويرغب في اتخاذ موقف مخالف لضرورة تمتعه بسلطة تتطلب تصرفاً حاسماً، ويجد نفسه أقرب إلى موقف الرحمة والعطف. فإن السارد الشاب في هذه القصة "الأعرج" ينقلب في نهاية القصة إلى رجل يشبه أباه، ويشبه الصياد على حد سواء، كما أن إصابته بالإعاقة نفسها التي يعاني منها الصياد، إمعانٌ من السرد في حشد عوامل القبح ومسبباته ـ التي تجعل السارد يعي أنه قبيح، ويعي أن جمال الشكل بات بعيداً عنه، ولذلك فهو يشعر بالخوف والرهبة من كل جميل، ويلجأ إلى رد الفعل الغريزي في ردّ الآخر النقيض والقضاء عليه.

إن الحالة الجمالية التي يجد فيها السارد الشاب نفسه في بداية شبابه هي التعلق بزوجة الصياد الشابة الجميلة، التي يمثل جمال شكلها الخارجي نقيضاً مقابلاً لقبح الشكل الخارجي لزوجها، كما أنها من الناحية المعنوية جميلة أيضاً بما أنها تشكّل للشاب فسحة رحبة كي يعيش لحظات من الحب تلبية لدعوة الزوجة الهاربة من جحيم زوجها، وهنا يتصف الصياد الأعرج بالقبح المعنوي كونه قاسياً على زوجته متجهماً بعيداً عن مرح الحياة وبهجتها.

202- نفسه، ص75.

203- نفسه، ص76.

إن كلاً من الشاب وزوجة الصياد يبحث عمّا ينقصه في حياته أو يسعى إلى الحب والتواصل اللذين يحملان قيمة الجمال المرتبطة بجمال الشكل والسلوك وسط مجتمع فقير بائس منغلق على نفسه في إحدى الحارات البسيطة التي تعتمد على مهن كصيد السمك وصناعة الصابون. وإن لدى كل من الاثنين "عدواً" جمالياً يهرب منه ويحاربه في الخفاء ـ الصياد الأعرج ـ والأب القاسي المتجهم. لذا فإن العاشقين يرتكبان سلوكاً مستهجناً على الصعيد الأخلاقي ـ الاجتماعي العام، لكنه يعزز القيمة الجميلة على الصعيد الثنائي الخاص، فالزوجة تخاطر باستقبال الشاب في بيتها وتقضي معه الساعات الطوال، والشاب ينفق ماله ويهدره إكراماً لهذه الحبيبة التي استولت على حياته "وذات يوم اشتريت لها سواراً من ذهب، دفعت ثمناً له كل ما ادخرته خلال أربع سنوات طوال من الكد والعرق والدموع"[204].

ولكن يلفت الانتباه أن الأسلوب التقليدي في السرد لم يترك فرصة كي يعرض للمتلقي هل أقدم الشاب على شراء السوار بيادرة ذاتية أم أن الحبيبة هي من ألحّت أو طلبت منه ذلك. إن شخصيتها لا تظهر في القصة إلا في نهايتها في يوم عرس السارد الشاب لتغنّي بعيداً بين الجموع بصوت حزين "كانت تغني بلوعة، تغني بحرقة، وتردد إلى ما لا نهاية: يا ريتني ما عرفته..."[205]

إن سلوك السارد الشاب يبدأ في التحول قبل انزلاقه وإصابته، وذلك منذ هجره زوجة الصياد وهو يحاول إقناع نفسه بأنه ملّها بعد سنتين من الحب "وكان حبّنا هو الذي يجب أن ينهار، ووقع في وهمي أني مللتها، مللت امرأة الصياد، وخيّل إليّ أنها لم تعد تثير في نفسي شيئاً"[206]. ويأخذ هذا الشاب بالنفور من الدنيا بشكل عام، ويقرر أن يزجي وقته بالسير على نهج من سبقه؛ والده، والصياد، ورجال الحيّ، فيقرر الزواج كيفما اتفق ويتم الزفاف.

204- نفسه، ص75.

205- نفسه، ص76.

206- نفسه، ص75.

ويصبّ جام غضبه وحنقه على عروسه. ولا يتّسم هذا الجزء من القصة بالوضوح، فهو يشير إلى انقلاب مفاجئ في تصرف الشاب دون سابق إنذار، كما أن تغييب مشاعر المرأة وحديثها لا يُعلم المتلقي هل وقع خلاف بين الحبيبين ومن هو الذي صرّح للآخر بملله.

وقد شكّل التحول في سلوك السارد مقدّمة لما سوف يأتي من أحداث، فإن نظرته المتشائمة إلى الحياة وميله ليكون شخصاً بائساً منفراً معرضاً عن الحياة أدى إلى سقوطه في قاع البؤس والشظف، فكأن سقوطه من درج المصبنة وإصابته بعاهة في رجله توازٍ متجسّد لحاله النفسية، وإدراكه المتأخر أنه إنما كان ينظر إلى مرآة نفسه في شخص الصياد الأعرج. لقد غدا مثله تماماً، في الشكل والنفسية، وبات هو "أباً" آخر وعنصراً مفارقاً للقيمة الجميلة، بعيداً عنها، بعد أن كانت إعاقة غيره سبباً في سعادته هو، أصبح ذا إعاقة تمنعه عن كل القيم الجميلة، فلا هو قادر على العودة إلى ما كان عليه مع حبيبته السابقة زوجة الصياد، وليس لديه الإقبال على البشاشة في وجه زوجته، وأصبحت زوجته أيضاً مرآة يرى فيها مستقبلاً شبيهاً بما كانت عليه زوجة الصياد. لقد فقدت حياته توازنها تماماً بالصورة التي كان يصفها "وغدوت أحمل وعاء الصابون وأنا أظلع وأتكفأ! أجل لقد أصبحت أعرج مثله تماماً! وأحس كأن الدنيا كلها تكاد تفقد توازنها إذ أسير، إنني أقتلع قدمي السليمة من الأرض اقتلاعاً"[207] [208].

تتسم قصة عبد السلام العجيلي **"التجربة والخطأ"**[209] بكونها دائرة منغلقة على نفسها، تكمن فيها المشكلة وحلّها، مع مجمل التجارب والمصادفات والنقاشات المحيطة بها، ضمن إطار من الأخذ والرد بين الشخصيات والحوار

207- نفسه، ص77.

208- في قصة "الصوت الخافت" لسليمان الشطي - 1967 -، في مجموعته "الصوت الخافت"، تكون المرأة الجميلة سبباً في لفت الأنظار إلى إعاقة أحد الرجال في الطريق، فبعد أن تتهمه بالتحرش بها وسط الزحام، وتنال منه صفعات الرجال في الجوار، تنكشف حقيقة أنه بلا ذراعين.

209- مجموعة من الكتاب، القصة العربية أجيال وآفاق، كتاب العربي رقم 24، مجلة العربي، الكويت، تموز1989، تاريخ القصة:كانون الأول 1959.

الذي يضفي بعداً راهناً على الأحداث ويقرّبها من المتلقي. ويؤدي تواتر التقنيات السردية من حوار واسترجاع وتعدد الضمائر إلى تزويد القصة بمرونة في احتواء القيم الجمالية.

إن كون الدكتور حميد المعنيّ بالقضية الجمالية الأساسية في القصة قد توفّي، يؤدي وظيفتين الأولى في شرع باب الحديث عنه، وكون وفاته حجة لاجتماع زملاء الدراسة القدامى وفتح باب الذكريات، والوظيفة الثانية هي وصل بداية القصة بنهايتها حيث ستبرز الأسئلة حول موقفه من الحقائق ذات الصلة، وعدم وجوده حياً كي يجيب عنها، حيث يفتح باب التأويل والتوقعات بحسب فلسفة الأشخاص الحاضرين.

تتخلل الحادثة الأساسية ـ التواء ساعد الطفلة الرضيعة ـ بقية أحداث القصة والحوار بين الزملاء فيها، ويورد جزء المقدمة منها على لسان الدكتور حميد أستاذ الفلسفة الذي يشعر بالسرور لأن أخته سمحت له بإجراء تجربة على طفلتها الرضيعة أول ولادتها، فهو يرغب بالتحقق من "صحة ما يقوله الفلاسفة التطوريون من أن غريزة المحافظة على البقاء تتكون بتكون الإنسان، وأنها فعالة منذ اللحظة الأولى من الحياة"[210]. غير أن الجزء الثاني أي نتيجة هذه التجربة يروى بلسان الغائب لا سيما أن التجربة تركت أثراً سيئاً في نفس حميد، مع إخفاق التجربة، فقد ألقى بطفلة أخته ووجْهُها إلى أسفل، فلم تتلق الأرض بذراعيها، بل سقطت على وجهها، ونجم عن ذلك التواء فـ"أثناء سقوطها انثنت يدها اليسرى تحت جذعها الصغير فالتوى ساعدها وانكسر أحد عظميه بهذا الالتواء"[211].

يكشف السرد في القصة عن الحالة الجميلة التي عاشها حميد بين ربوع كتب الفلسفة، وابتهاجه بالحياة وهو الشاب المقدم على الزواج من فتاة يحبها، ويحظى بمحبة طلابه والتفافهم حوله، ويزيد من إقباله على الحياة سماح أخته له بالتحقق من إحدى الفرضيات التي يؤيدها. إن جمال الحياة يتبدى له في اكتشاف الجديد والاستزادة من العلم، وحرية المعرفة، غير أن

210- نفسه، ص64.

211- نفسه، ص66.

باب الألم والإخفاق وتأنيب الضمير الذي فتحه تنفيذُ تجربته على الطفلة، أدى به إلى اكتشاف الوجه الآخر من الحياة الحامل لقيم العذاب والقبح. كان يجد في صراخ الطفلة وألمها أثناء العمليات الإنقاذية لتجبير كسرها عذاباً له وإحساساً عميقاً بالذنب على الرغم من أقوال الأطباء بـ"أن صراخ الوليد مفيد له يوسّع صدره وينشط دورة الدم في أحشائه ويسوق إلى خلاياه كمية أكثر من الأكسجين"[212]. وكأنه شعر بأن تشويه الطفلة انعكس عليه في تشويه حياته مع إخفاق إحدى نظرياته، وصمّم على البقاء أسير التشوه والعذاب مقابلاً للجمال الذي كان فيه، فألغى كل عناصر الجمال؛ ترك خطيبته، وغلب عليه الحزن في الدرس "كان الدكتور حميد يبدو لنا خلاله مغموم النفس مشرّد التفكير قليل الاستجابة لضحكنا ومزاحنا معه، والسبب كله تلك التجربة اللعينة"[213]، وإن كان بقي مخلصاً لإتقانه عمله والتفاني فيه والانصراف إليه بوصفه القيمة الجميلة الوحيدة الجديرة بأن يلازمها.

إن السرد يبالغ في التركيز على حال الدكتور حميد من منظور طلابه وحدود معلوماتهم عنه، فيبقى ضمن ذلك ولا يتطرق إلى وجهة نظر الدكتور حميد إلا فيما يتعلق بدروسه وأحاديث مقتضبة مع طلابه. إن ما تلا الحادثة يبقى ضمن حدود المجهول والمغيّب، فلا يطلع المتلقي على شيء سوى الإطار العام الحزين للدكتور. غير أن السرد يواري هذا النقص بمصادفة وجود خطيب للفتاة - الطفلة الرضيعة في الحادثة - جالساً قريباً من جماعة الطلاب، ويدخل في الحديث موضحاً لهم ما غاب من أحداث تالية للحادثة القديمة.

وتتميز القصة عن سابقتيها بأنها تعود إلى تدوير القيمة الجميلة، فما كان سبباً في شقاء الدكتور حميد بات سبباً في سعادة رجل آخر هو الشاب الخطيب، الذي لفتت انتباهه الحركة العفوية لتلك الفتاة "أقول لكم إن نظري سُحر بتلك اليد، بجمال منظرها ورشاقة تقلبها"[214]. فما كان مظهر

---

212 - نفسه، ص66.

213 - نفسه، ص66.

214- نفسه، ص70.

إعاقة مقلقاً للدكتور حميد و"أنه ربما حطّم تلك الحياة فخلق مها فتاة بائسة وعانساً كسيرة القلب مشدودة الأعصاب"[215] بات قيمةً جميلةً للآخر.

يسعى السرد إلى إغلاق كل الخطوط المفتوحة في القصة، فالمتلقي الذي بات مشترِكاً مع الطلاب في جلستهم لا بدّ أنه سيتساءل عن موقف الأستاذ حميد من مصادفة لقاء الخطيب بالفتاة المعنية، لا سيما أن الخطيب سبق له أن التقى الدكتور حميد قبل موته وأنه على معرفة بكونه خطيب ابنة أخته. ولذلك فإن مجموعة الطلاب يثيرون جدلاً حول الدكتور حميد، وهل اختار الطريق الصحيح لحياته، ليستقروا على رأي بأنّ أستاذهم كان يسير في الطريق المناسب له، والمتوافق مع نزعاته الفلسفية في العزلة والحرية "أكاد أجزم بأن الدكتور حميد لو وقف على خطأ تقديره لسعد مرتين، الأولى لسعادة ابنة أخته، والثانية لأنه بخطئه الموفق قد عاش حياة العزوبة طول عمره"[216]. لقد عاش حياة أقرب إلى ما كان يتصوره ويرى أنه أسلوب ناجح، وسواء أشابه بعض العذاب أو الضيق، فإن جمال الحياة كمن في حرية الاختيار واتخاذ القرار، فكان في الوقت نفسه ممثلاً لقيمة الجميل أكثر منه معذباً. الأمر الذي لم يستطعه السارد الشاب الذي بقي أسير النظام التقليدي السائد في حيّه وغادر الجميل إلى العذابي القانط في القصة السابقة "الأعرج".

في قصة "جسد" لسليمان الشطي[217] تركّز الساردة ـ وهي ابنة المرأة المتحدَّث عنها ـ بشكل بارز على قيمة الجمال، ومن الواضح أن المعنيّ في السرد هو الجميل، وإن كان يحف به الكثير من مظاهر البؤس والقسوة، وعلى رأسها الرجل القاسي ـ الأب، الأخ، الخال ـ كما في قصة "الأعرج". ويدلّنا تاريخ القصة العائد إلى عام 1994 إلى أمرين، الأول هو سمة العطف التي تبديها الساردة تجاه أمها وتعاطفها مع ما مرّ بها من أحداث. فهي ابنة بيئة طُوّعت عناصرها لتكون مهيأة للاستجابة لتغيرات الزمن، مع انتشار البعد عن قيم الماضي، وقيم تحرر المرأة، ووجود وجهة نظر تقول بتبني قيم حضارية

215- نفسه، ص67.

216- نفسه، ص71.

217- الشطي، د.سليمان، أنا الآخر، ط1، 1994.

رحيمة بالمرأة تتيح لها حرية السلوك والتعبير دون سلطة أبوية ذكورية خانقة، ويبرز بقوة الجانب الاجتماعي الذي يحظر على المرأة الاستمتاع بالحياة.

والأمر الثاني هو إشارة الأحداث الأخيرة في القصة إلى حادثة غزو الكويت القريب من تاريخ القصة ـ دخلت القوات العراقية إلى دولة الكويت عام 1990 ـ وما تحتمله شخصية الأم من الرمز إلى الوطن الذي عانى من وطأة الزمن وتعرّض إلى محنة الغزو فأطاحت به لفترة من الزمن ـ رمز إليها بموت الأم المريضة ـ "فحين يقتحم الجنود الغرباء المدينة لا يبقى لامرأة عجوز مشلولة مكان"[218].

وتعمد الساردة إلى استعراض عناصر الجميل في جسد المرأة الأم، ومقابل كل عنصر ثمة موقف مؤلم أدى إلى تشوه واضح رغم محاولات إخفائه. ويندرج هذا ضمن التقاليد والأعراف المحلية بأن المرأة هي مثال الجمال وعليها إخفاء كل مظاهر القبح أو التشوه وإن كان بسيطاً، كما هو الأمر في جرح وجهها الذي تخفيه بطرف غطاء رأسها، وجرح رأسها الذي لم يُحكَم علاجه فبات بارزاً من بين خصلات الشعر رغم كثافته. وكذلك هو جرح فخذها لا يزال له أثر واضح، غير أن التشوه الأكبر هو في الساق، فـ "هي تتحرك حيث يبدو الالتواء القديم في قدمها، أثراً بادياً في المشية فيرتفع جزء من المؤخرة ويهبط آخر"[219].

ترغب الساردة ـ من خلال القالب القصصي ـ في حصولها على معلومات حول جروح والدتها، في تفصيل المواقف، بين الجميل والقبيح، كي تحمّل القصة إدانة لكل ما كان من شأنه تعميق الجروح وتكبيل حرية المرأة. إنها ترغب في القول بأن المرأة عنصر جميل، تحمل الجمال حيثما حلّت لأنها رمز الحياة، غير أن المحاولات الناجحة في تحجيمها وتكبيل اندفاعها العفوي إلى خارج البيت حيث الشمس والاختلاط بالناس تؤدي إلى ضعف في شخصية المرأة يجعلها دائمة التحفّز لأي تنبيه أو توبيخ من الرجل، فتهبّ فزعة من أي

218- نفسه، ص20.

219- نفسه، ص5.

صوت آمر أو قلق، وهذا ما كان من شأن والدتها، وما تسبب لها في آلام مستمرة متجددة وحوادث متتالية.

وفي الطائرة حيث تجلس إحدى النساء إلى جانب الأم وابنتها، تكون الفرصة لكشف جوانب من الماضي. تارة على لسان الأم المتفاجئة بقدوم زوجها "انصبّ الصوت داخل أذني وكأنه رصاصة انغرست في صدري، صراخ والدكِ مقدمة لشرّ قادم"[220]، وتارة على لسان ابنتها الساردة في القصة، وعملياً نحن لا نكتشف أن الساردة أنثى إلا من خلال عبارة واحدة: "كنتُ في الثالثة عشرة حينما احتضنتها وقد امتزجت بقع الدم بلون الفستان المدرسي.... تلقفتني ممسكة بي بيد وبالأخرى تضغط على رأسها، على فوهة ينبثق منها الدم"[221].

واللافت أن الرجل هو المعجب الأول بالمرأة وهو القامع الأول لها، كان "مساعد الملا الخجول الذي لم يقاوم رغبة إعادة النظر إليها أكثر من مرّة"[222]، فأحرق أهلها العباءة ومُنعت من الخروج من البيت كما تقول الساردة: "جدي طيب ولكنه غير متراخ، أما أخوها فلا يحسن إلا استعمال يده، وتتجسد كل الشراسة في الخال. بعد ثلاثة شهور سكب (الجاز) على العباءة وأشعلوا فيها النار، واختفت طلعتها من الطريق"[223]. كما حُرمت من الصعود إلى السطح، ولم يُسمح لها بالخروج إلى السوق إلا بعد أن أصبحت أماً ومضى على زواجها زمن طويل.

وتبرز نظرة الساردة المتعاطفة مع المرأة في مجموعة من أقوالها تبثها عبر السرد: "عليها أن تدفع ثمن الجمال المقبل على الحياة عندما تكون بين ثلاثة رجال يحفظون التاريخ المحلّي ومقولات المجتمع المنظّم"[224] كما أن "فرحها بهذا الشباب وانفتاحها على الآخرين جعلها حمامة يشيع في داخلها أمن وإقبال على كل ما حولها، كأنها تريد أن توزع شبابها على كل أجزاء

220- نفسه، ص11.
221- نفسه، ص10.
222- نفسه، ص16.
223- نفسه، ص16.
224- نفسه، ص16.

الطريق"[225]، ولكن تغير الأمر فيما بعد فـ"لم يعد أحد يذكر الجميلة التي هجم عليها الشباب فانبلج الجمال فظنّت أنّ حقاً عليه للآخرين"[226].

كما تصوّر خوفها من أصوات الرجال وفزعها، فقد تسبب صدى الصياح المفاجئ لأحد الرجال في سطوح مجاور في فزعها وقفزها ساترة بعض ما انكشف من جسدها، وقد حسبت أن صاحب الصوت قريب مطلّ على باحة الدار، فاحترق فخذها بشرارات نار التنور.[227] كما كان الرجلان المتشاجران في السوق سبباً في دفعها إلى الاصطدام بباب حديدي مهترئ ليتشوّه جانب خدّها به. وتبلغ ذروة سخرية الساردة من الرجال في انكشاف أمر الرداء المهلهل لأحد الرجال، فعندما سقطت المرأة مجروحة في السوق ألقى عليها أحد الرجال في الجوار عباءته "بشْتَه" وفرشه عليها ساتراً، فانكشفت رقعه الكثيرة ـ تكمن المفارقة هنا في أن اقتناء البشت "العباءة" هو من سمات الوجاهة في المجتمع الخليجي، لذا يغلب أن يحمله الرجال معهم في تنقلاتهم بوضعه مطوياً على الساعد، بسبب تعذّر لبسه الدائم في الطقس الحار، وتظهر السخرية من صاحب العباءة المطوية في القصة لأنه نموذج لمن يحتفظ به مطوياً على أفضل وجه سليم، في حين تملأ الرقع باقي أجزائه الخفيّة ـ ولعلّ هذا الرجل نموذج لرجال كثيرين يسترون عيوبهم وضعفهم بالتسلط على المرأة والنيل منها، ويتظاهرون بالشهامة.

ويظهر الجانب الإيجابي الوحيد للإعاقة الجسدية التي تعانيها المرأة في ساقها، من أنها ذكرى لحب قديم، كانت عاقبته وخيمة، فقد تعاونت عوامل

225- نفسه، ص16.

226- نفسه، ص17.

227- وفي سياق مشابه حيث المرأة هي محور القصة نجد في قصة "وشم" لإبراهيم صموئيل تشابها، ولكن مع تحول في تقنية القصة، إذ يأتي السرد على لسان الفتاة الصمّاء وهي تعيش حالة جمالية مضطربة إثر اكتشافها معجباً يمطرها بعباراته ويحيطها بانتظاره وترقّبه إياها في الطريق. ولا تعي الفتاة أنها كانت تعايش قيمة الجميل والإقبال على الحياة إلا بعد أن اختفى الشاب نتيجة صدّها وخجلها من عاهتها. (نُشرت هذه القصة عام 2002، ضمن الطبعة الأولى لمجموعة المنزل ذو المدخل الواطئ، في المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ولكن من المرجح أنها كتبت قبل هذا التاريخ بسنوات).

الطبيعة بالإضافة إلى صوت الخال، وتسببت في سقوط الفتاة من أعلى السطح. إن الساردة ترغب في إدانة كل الظروف المحيطة التي لم ترحم المرأة. فقد شاهدت الفتاة ـ الأم الحالية ـ ابن الجيران الوسيم "حبيب"، والتفت إليها بدوره فأخذا يتبادلان الإشارات. كانت الفرصة سانحة لهذه اللحظة التي تبدو فيها الحياة جميلة مشرقة، وقد سُمح للفتاة بصعود السطح لنشر كل ما بللته الأمطار. كانت الفتاة حذرة فلم تتكئ على السور الرطب، واكتفت بمشاهدة الشاب من بعيد، ولكن "صوت خالها الجهوري المشرشر، ارتفع فجأة.... حركتها تحولت إلى قوة ضاغطة على الحائط الطيني الذي اهترأ من المياه وقد جففت الشمس بعض أطرافه... وتهاوى جسدها... للحب ثمن محفور باقٍ في القَدَم"[228].

لم تمتلك الأم حرية التصرف في حياتها، وكانت كل محاولة منها لتأكيد جمالها تذوي لتخلّف مكانها جرحاً أو علامة. واستمر هذا حتى النهاية، مع أن الزمن أنصفها بوجود ابنة بارّة عطوفة، فإنها بقيت جميلة في نظرها، على الرغم من تقدمها في السن وغياب مرحلة الشباب. ولكن الحدث المفاجئ بتعرّض البلاد لنيران الحرب والغزو كان صدمة توازي ما كان ينالها في السنوات السابقة من كبت واستلاب، فكان الموت هو الجرح الذي لم يصبها وحدها، بل أصاب ابنتها أيضاً بالألم على تعرّض القيمة الجميلة للهجوم. الأمر الذي يعزز من توازي قيمة الجميل في الأم مع جمال الوطن، ويبرز الأمل باستمرار الجمال مع بقاء الابنة الساردة على قيد الحياة كي تروي وثيقة عن حياة أمها ـ وطنها.

4. المرأة والجمال المثال

يتّصف الجمال في هذه القصص بكونه جمالاً ساكناً، يتّسم موقف الناظر تجاهه بالحيادية أو المرور العابر، دون اتخاذ موقف محدد، فهو نوع من

---

[228]- الشطي. د.سليمان، أنا الآخر، ص18.

الجمال المثالي الذي يُشار إليه بالبنان، ولكن المتفرّج عليه بعيد عن التأثر، ويكتفي بالنظر بإعجاب وتقدير. ويتركّز هذا النوع من الجمال المرتبط بالمرأة في أواسط النصف الثاني من القرن العشرين في السبعينات والثمانينات.

* * *

المرأة محورية في قصة **"خضراء"** لزكريا تامر[229]، وهي ترمز إلى قيمة الجميل المنزّه عن المنفعة المباشرة والفائدة التقليدية. غير أنها في النهاية لا تلقى سوى الإجحاف والنبذ والموت. إن المرأة في هذه القصة ذات طبيعة تخييلية، إذ إنها تقف في الحديقة وتتأمل ما حولها من مظاهر البؤس والألم "وتناهى إلى سمعها غناء خشن ناء، فأحنت رأسها بانكسار. وكان الخوف في تلك اللحظة طيراً أبيض مذبوح العنق"[230]، فتتحول تدريجياً إلى شجرة خضراء مزروعة في الحقل، وتتحول إلى جذع خشبي وأغصان فارعة إلى السماء، وتطرأ عليها تحولات الأشجار في الربيع، فتعلوها الأزهار.

إنها تحقق مظهراً جميلاً متناسباً مع ما حوله من بهاء الطبيعة. وحتى هذه النقطة لا يظهر أن ثمة قبحاً باقياً، فقد نجحت المرأة في تناسي متاعب الشتاء، وتجاهل ما أخافها في بداية القصة. ويبيّن السارد بضمير الغائب ما يعتري المكان خطوة بخطوة، ويبدو أن المرأة أفلحت باختيارها التحول إلى شجرة ووجدت لنفسها دوراً جميلاً في إشاعة البهجة وتحولها إلى عنصر فاعل في مجموع النباتات المحيطة. غير أن الحدث الآتي يقلب الموقف ليغدو كل شيء مشبعاً بقيمة القبيح.

إن الوعي الجمالي قاصر لدى الرجل صاحب الحديقة، الذي لا يعنيه من أشجار التفاح غير الثمار. وعندما يفاجأ بان المرأة ـ الشجرة تقتصر على الأزهار وتخلو من الثمار، يبادر إلى الفأس يقطّع أوصالها غير عابئ بالحالة

229- تامر. زكريا، الرعد، دار رياض الريّس، لندن، بيروت، ط3، 1994، تاريخ القصة: 1970.

230- نفسه، ص109.

الجمالية التي تمثلها الشجرة والتي لا يمكن أن تكون قبيحة على أية حال. إنها جميلة وإن لم تكن مفيدة فائدة مباشرة. وهنا يظهر الوعي المفارق بين المتلقي وصاحب البستان. لقد أتاح السارد للمتلقي أن يواكب مشاعر المرأة الشجرة، ويقدّر تفانيها وانغراسها في الأرض، أما صاحب البستان فلم يتلقّ تربية جمالية مماثلة، فبقي أسير المنفعة الذاتية المباشرة.

إن نهاية المرأة في قصة "**بائعة الذرة**" لزيد مطيع دمّاج[231] تتوازى مع نهاية قصة "**خضراء**"، وإن كانت لا تنتهي مثلها بقسوة الموت وإنما بالغياب والانتقال إلى مهنة أخرى.

يمضي السرد بضمير المتكلم تارةً والغائب تارةً أخرى، ويسعى حول محور واحد هو بيان جاذبية المرأة الجميلة التي تبيع الذُّرة في السوق. إن المكان يعبق بالبيئة اليمنية الأصيلة، ويحرص السارد على اقتران جمال بائعة الذرة بالمكونات والملابس ذات الطابع المحلّي، كقوله: "كأنها نخلة فارعة أو جذع طولقة[232] ممتلئ أو غصن قات رغد أو فرع كرمة يمانية يانعة... الستارة[233] تلف جسمها ليبرز خصرها الريان"[234] "تأملتُ يديها المشغولتين.... كانتا مخضبتين بالحناء بأشكال فاتنة مغرية ذات خطوط متعرجة بالخضاب الأسود وبشكل هندسي غاية في الإبداع... وعلى المعصم أساور من ذهب... دقيقة ورقيقة... تلمع منسجمة مع الخواتم التي يخنق بعضها أناملها البضّة"[235]. ومن الواضح أن السارد الشاب يتمثل الجمال كامناً في بائعة الذرة، ويشير بشكل طفيف إلى مظاهر الشظف في السوق دون أن يغوص فيها. ويستغرق وصفه جمال البائعة واقترابه منها وجلوسه إلى جانبها أحياناً كثيرة، ومراقبته إياها تبيع الزبائن وتجادلهم في الأسعار، القسمَ الأغلب من القصة،

231- دمّاج. زيد مطيع، الجسر، وزارة الإعلام والثقافة، صنعاء، ط1، 1986، تاريخ القصة: 1982.

232- طولقه = شجرة عملاقة في اليمن يكثر تواجدها في الطرق العامة للقوافل وتعمر مئات السنين. (حاشية المؤلف: الجسر، ص72).

233- الستارة = قطعة من قماش مزركشة بالألوان تتستر بها نساء اليمن. (حاشية المؤلف: الجسر، ص72).

234- دماج. زيد مطيع، الجسر، ص72.

235- نفسه، ص75.

الأمر الذي يعزز كون القصة كلها مديحاً للجمال المثالي في هذه المرأة الجميلة التي تضفي بهاء بأنوثتها على السوق المسمى "سوق القات"[236].

غير أن ما يغيّر دفّة الأحداث ويجعلها تتطور إلى الطرف الآخر حيث المخاطرة وقسوة الحياة هو تصريح بائعة الذرة برغبتها في التحول من بيع الذرة إلى بيع القات، فهو أجدى ربحاً. ولا يكشف السارد الشاب عن حبه لهذه البائعة وغيرته عليها إلا عندما يتحاور معها حول مخاوف دخولها غمار بيع القات الخاص بالرجال: "أخاف عليك من كل شيء / غَزَل جميل..! / أجمل ما فيه أنني بين يديك... على قارعة الطريق..! / أي طريق؟؟! / طريق... طريق الحب..."[237]. إنه تحوُّل من وداعة الحياة الجميلة إلى أخطار يمكن أن تُحوِّل واقع المرأة إلى قبح الاستغلال وعبودية المال.

إنّ من اللافت أن السارد الشاب يترك بائعة الذرة في حالها، يفتقدها ثم يعثر عليها تبيع القات في السوق. إنه لا يفقد إعجابه بها ولكنه لا يندفع في محاولة إقناعها بالعدول عن مهنتها، فهو ببساطة يعتبر أن الجولة حُسمت لصالح الأقوى، ويبحث عن حبّ جديد يتعلّق به يكمن في الصبيّة التي أخذت تبيع الذرة في زاوية أخرى من السوق "ليس فيها حتى الآن أنوثة تلك المرأة التي صارت الآن تبيع القات... ومع ذلك فقد صممتُ على أن أعشقها... هذه الفتاة الصغيرة الجديدة... وأرغمتُ نفسي على قبول تلك المخاطرة الجديدة"[238]، في رمزٍ إلى أمله بمستقبل أجمل وأيام قادمة أفضل تخلو من المظاهر السلبية.

لقد ضاعت المرأة المثال ـ بائعة الذرة ـ في هذه القصة كما ماتت المرأة المثال في القصة السابقة "**خضراء**"، وفي الحالتين كان السبب رجلاً قاسياً أي صاحب الحديقة في "**خضراء**"، والتاجر الذي اكتشف السارد الشاب أنه أقنع بائعة الذرة بالعمل في بيع القات "كانت قد دُفعت إلى بيع القات... عرفتُ ذلك فيما بعد... وأن الذي أقنعها رجل بدين... كبير الكرش... له لحية سوداء

236- القات عشبة ذات تأثير مخدر، اعتاد الرجال اليمنيون مضغها في فترة ما بعد الظهيرة بما يسمى بعملية "التخزين".

237- دماج. زيد مطيع، الجسر، ص76.

238- نفسه، ص79.

مشذّبة.. وعينان ناعستان تختفيان وراء نظارة شمسية سميكة الحجم... يفرش على وجهه ابتسامة واضحة تشي دائماً بالمكر والحنين... ولباسه غريب وعجيب... غير محبب منظره للعامة من زبائنها أو حتى من زبائن سوق القات..!"[239] الرجلان في الحالتين مثال للقبيح شكلاً ومضموناً، الذي لا يقدّر قيمة الجميل لأنه يهتم بالجشع والمنفعة المادية وحدها.

لقد سبق للسارد الشاب أن أشار في أثناء السرد إلى بلاد الإفرنج المتقدمة، والفرق كبير بينها وبين بلاده العربية "كانت قد ركّبت مظلة كبيرة زاهية الألوان... تُذكّرني بمظلات شواطئ الإفرنج... في بلادهم التي منحها اللـه بسخاء وطيبة نفس كل مباهج الحياة والآخرة... وحرمنا منها لأننا متخلفون... هكذا كما خيّل لي..!"[240] إنّ هذا سيتكرر في القصة القادمة "ابنة خالتي الغائبة" لوليد إخلاصي، كما ستتكرر ظاهرة الرجل الغريب، ولعلّ هذا ما يدفع إلى الاعتقاد بأن بائعة الذرة ما هي إلا رمز للوطن الجميل المتراوح بين قيمتي الجميل والقبيح، ولا يستقر بسبب عدم توافر ما يكفي من الوعي الجمالي بين أبنائه، فأصحاب الوعي المنقوص بالجميل يركضون وراء الإثراء المادي والمخاطرة بالعناصر الجميلة كالبائعة الجميلة، وأصحاب الوعي بالجميل يقفون مكتوفي الأيدي لا حول لهم[241]، ويكتفون بتأمل واقع بلادهم بشكل سلبي.

تحفل قصة "ابنة خالتي الغائبة" لوليد إخلاصي[242] بمجموعة من المصادفات الغريبة من الناحيتين السلبية والإيجابية، بما يجعل من الفتاة "شتاء" شخصية متخيلة، أو تركيباً من الشخصيات. كما أن العنوان "ابنة خالتي الغائبة" يوحي بما سيكون عليه حال هذه الفتاة وأنها في النهاية ستغيب مادياً أو تخييلياً كما غابت بائعة الذرة في القصة السابقة.

239- نفسه، ص76.

240- نفسه، ص74.

241- تتكرر الفكرة نفسها حول المرأة الجميلة في قصة "امرأة" - 1983- للكاتب نفسه زيد مطيع دمّاج في المجموعة نفسها "الجسر"، حيث المرأة التي تقف بجانب محل الزلابياء هي شخصية خيالية، دائمة الشباب خالدة خلود الزمن. يتخيل السارد الشاب أنها موجودة دائماً في المكان نفسه في سوق صنعاء القديم: باب اليَمَن، ويقرّ بأنها هناك منذ آلاف السنين في إشارة تخييلية إلى أنها صورة الوطن الجميل الماثلة في كل مكان.

242- إخلاصي، مختارات، المجلد السادس، تاريخ القصة: 1985.

وكما في قصة "بائعة الذرة" فإن القضايا السياسية تبرز من خلال العلاقة بين الوطن والبلاد الأجنبية التي تختطف الخبرات أو التي تُبقي بعض المجتمعات متخلفة دون أن تتطور، ولا يكون البعد الاجتماعي إلا مكملاً للسياسي. ويدور السرد بضميري المتكلم والغائب، ويتميّز بوجود حوار حيثما تستدعي الحاجة والمواجهة مع الآخر ـ كما هو حوار الأخ الأكبر مع أمه وهو يصرّح برغبته في الزواج من شتاء ـ وكحوار الأخ الأكبر نفسه مع أهل شتاء ابنة خالته عندما ذهب لزيارتهم قاصداً الزواج. غير أن السرد يخلو من استرجاع الماضي، بل إنه يسير من نقطة البداية حتى النهاية دون أن يحاول سبر أغوار الشخصيات أو التكهن بما سيجري.

يتفاوت تأثير "شتاء" فيمن حولها بين قيمتَي الجميل والقبيح، فهي في طفولتها كانت مصدراً للتشاؤم وملازمة للشظف، حتى إن والدها أسماها شتاء "إبعاداً لعين الحاسد الذي سيقول لنفسه دون ريب: كيف عاشت هذه المخلوقة في زمن البرد والفقر؟"[243]. وفور ولادتها كثرت الأحداث السيئة في الحي؛ اعتقال والدها، إصابة أخيها بالجدري حتى إنه سارع في شبابه إلى السفر بعيداً عن دهشة الناس أمام وجهه المجدور القبيح، وتزامُن ولادتها مع مجاعة في المدينة.

وفيما بعد انقلب القبح المرافق لها إلى جمال مقترن بجمال شكلها، فقد فتنت الرجال في الحيّ، ولازمها بعض التأثير السيئ في أنهم اقتتلوا من أجلها. ولكن اللافت هو أن المصادفات الباعثة على التحول لا تجد لها تفسيراً منطقياً، فمعاناة الناس من الأحداث السيئة انقلبت إعجاباً بجمال شتاء، كما أن هذا الإعجاب نفسه تلاشى بعد مدة كأنه لم يكن "ويبدو أن ملك الشاحنات أخافه الاستمرار في تنفيذ مخططه، ثم إنه تناسى طموحه في ضمّ الصبيّة إلى حريمه"[244]، بشكل يبعث على استغراب المتلقي من تذبذب الوعي بالقيم الجمالية في الحيّ المقصود. وضمن ذلك تندرج مشكلات شتاء مع

243- نفسه، ص223.

244- نفسه، ص224.

إدارة المدرسة ومدرّساتها وزميلاتها في الصف اللواتي يكِدن لها. ورغم الظروف فإن ذكاء شتاء المتوقّد يجعلها الأولى على المدينة في امتحانات الكفاءة (الصف التاسع).

وبعد مرحلة من التذبذب بين القيم فإن المتلقي الذي يدفعه الفضول لمعرفة حقيقة شتاء وما ستؤول إليه، يخيّل إليه أن شتاء شخصية حقيقية، لكنه يصطدم بحقيقة أنها اختفت. فالأخ الأكبر للسارد الفتى ـ الذي يُضمر بدوره إعجاباً خفياً بابنة خالته ـ يتقدم لخطبتها لكنه يكتشف أنها غادرت البلاد. يقولون له إنها غادرت إلى أميركا مع شخص أعجب بذكائها وجمالها فتبنّاها هو وزوجته الأميركية قائلاً: "أنتم هنا لا تستطيعون تقدير ثروة عظيمة كشتاء. تفرطون بالكنوز فكيف الحال مع صبيّة كهذه!"[245].

فالقصة تفصح أخيراً عن هدفها في تسليط الضوء على القيمة الجميلة في أن المنطقة العربية حافلة بالعقول والإمكانات، لكنها لا تجد دورها الفاعل في بلادها بسبب عوامل الخرافات والجهل ومحاربة الجميل. فهي بذلك تتفق مع القصة السابقة "**بائعة الذرة**" مع الفارق أن "**ابنة خالتي الغائبة**" تنبّه إلى اصطياد البلاد الأجنبية الكفاءات الصغيرة منذ نعومة أظفارها، أما ضياع "**بائعة الذرة**" في زحمة الرجال والأموال المحلّية فهو نموذج عام لإضاعة دور المرأة الجميلة حتى في بلادها.

لقد جهدت الأحداث في قصة "**ابنة خالتي الغائبة**" لتصّور حالة الجهل ومحاربة الجمال الشكلي، لكنها خلطت بين الجميل شكلاً والجميل رمزاً بحيث باتت النهاية فقط هي المهمة أما باقي الأحداث فهي تحصيل حاصل يثير تساؤل المتلقي عن إمكانية وجود جمال خرافي كهذا، أكثر من التساؤل حول مصير الجميل ولفت الانتباه إلى وجوده المعنوي الذي تحلّت به "**بائعة الذرة**" قبلاً.

245- نفسه، ص229.

5. الجمال وقيمة الحياة

الجميل هو الحياة، ولعل المعنى المباشر لكلمة عائشة أي المرأة التي تعيش ـ وينطوي ذلك على الأمل بحياة طويلة صحية ـ يرتبط بالجميل الحي، المقابل لقبح الموت الذي يعني اندثار الحياة والحركة وفقدان كل شيء، أي هو مرداف للعدم والفناء.

إن اسم عائشة شائع جداً في المنطقة العربية، وكان يتمتع بشعبية كبيرة في القرن التاسع عشر وبدايات العشرين، قبل أن تنتشر موجات من الأسماء الحديثة، أو ذات المقطع الصوتي الواحد، أو الغربيّة الطابع، لتنحسر الأسماء التراثية والشعبية إلى حدٍّ ما، أو تلك المرتبطة بالمعاني الروحية والدينية، وهذه ظاهرة شائعة في العالم بشكل عام في العصر الحديث، إذ تختلف أسماء الجدّات عن الحفيدات بشكل واضح.

ويُلحظ في القصص المدروسة تدرُّج في دلالة اسم عائشة ودورها في وعي الشخصيات الساردة والمتلقية، من المعنى المادي إلى التجريد، وذلك منذ السبعينات حتى نهاية التسعينات. فقد وردت المرأة بوصفها شخصية رئيسية في عدد كبير من القصص العربية، ولكن ما يهتمّ به البحث في هذا الفصل هو كون المرأة شخصية أساسية لا ثانوية، وثانياً دورها الفاعل جمالياً في قيمة الجميل تحديداً. ترصد القصص من خلال الاسم "عائشة" أطوار المرأة وتحولها بين الماضي والحاضر والمستقبل، وتهتم كل قصة بتفصيل مواقف الشخصيات من هذا التحول، وتركّز على أحد الأزمنة. كما أن البعد الاجتماعي هنا يؤكد القيمة العليا في الرغبة بالحياة والاستمرار، كما هي دلالة الاسم عائشة، أما أحلام الشخصيات فلا تتحقق، وإنما يكتفي أغلب الشخصيات بمراقبة الجميل عن بعد دون القدرة على امتلاكه.

* * *

في قصّة "جريمة شرف" لغادة السمّان[246] تظهر الإشارة المركّزة إلى شخصية عائشة الملقّبة بـ"شاشا"، ويتعقّب السرد شخصية عائشة التي تبقى ملازمة لمتعلقات حدث محدد هو اشتراك "ببوش" كلب "مدام فيردالونا" في مسابقة جمال الكلاب وخروجه منها خالي الوفاض بلا جوائز.

إن تفاهة هذا الحدث بالنسبة إلى "بوعلي" خادم السيدة وسائق سيارتها، تجعل كل ما يحيط به تافهاً: الكلب والسيدة فيردالونا زوجة الرجل المتنفذ، والطبيب البيطري المعالج، وخدم البيت، وكل الذكريات المتعلقة به مغلفة بهالة من القبح الذي ينفر منه "بوعلي" بشدة. غير أن عائشة ـ شاشا، تختلف عن هذه الشخصيات بكونها محرّكاً لذكرياتٍ جميلة متّصلة بحياة "بوعلي" على الطرف الآخر النقيض لقصر السيدة وكلبها. إذ يقول "بوعلي": "اسم عائشة جميل... لماذا ينادونها شاشا؟ أول بنت أحببتها كان اسمها عائشة، كانت ابنة المختار ومهرها خمس بقرات."[247]

وبين عائشة وشاشا ننتقل من الظاهر اللفظي إلى الدلالة المختلفة، فعائشة التي كانت الماضي الجميل حيث كان "بوعلي" الذي يعيش قرب بيروت، صاحب أرض ووطن وكرامة، تتحول في حاضر السرد إلى "شاشا" المعاصرة، بما يوازي "بوعلي" الذي انتقل لخدمة الأعيان المتصلين بالأجانب، من أجل أن يوفر قوت يومه وحياة أطفاله بعد أن قضى المحتلّ الصهيوني على حقه في أرضه وفي التواصل مع المناضلين الفلسطينيين، ومع ذلك فإن حصيلة الأحداث هي نتيجة للعامل الاجتماعي أكثر منها حصيلة الفقر. "شاشا" ليست سوى صديقة وجارة للسيدة فيردالونا الأجنبية، تكمن مصلحتها في التخفيف عنها ومجاملتها واختلاق الكلام المعسول الكاذب امتداحاً لها ولكلبها. انتقلت "شاشا" من الجميل إلى التافه الذي يعني موت اسمها

246- السمّان. غادة، رحيل المرافئ القديمة، منشورات غادة السمان، بيروت، ط7، 1992، تاريخ القصة:1973.

247- نفسه، ص104.

"عائشة" وتَحَوله إلى اسم مبتور مفرّغ من معناه يجلب البؤس لأفكار "بوعلي".

ولا يغيب عن متلقي هذه القصة أن الكاتبة المؤلفة تسقط أفكارها على شخصية "بوعلي" فتظهر شخصيتها وآراؤها طاغيتين على الإمكانات التي يتيحها السرد لأمثال "بوعلي". إنه يندم على عدم سماعه كلام الأستاذ وعلى تركه ابنه "علي" يهجر الدراسة ويتفلّت من إحساس الواجب الوطني. كما أنه - بوعلي - يتفهّم موقف "جول" خطيب ابنته ويستوعب أفكاره كما لو أنه مثقف نضالياً مثله تماماً. "بوعلي" يتحمّس لسماع نشرات الأخبار، ويتهكّم على الخسائر التي يسببها القصف: "وأشجار الزيتون، أراها تحترق في الحقل مثل رجال راكضين في المدى وقد اشتعلت النار في شعرهم ورؤوسهم... وغداً مع الصباح سيأتي رجال يحملون آلات التصوير، ورجال آخرون ليتصوروا أمام أطلال بيوتنا كأنها خرائب بعلبك الأثرية..."[248].

إن هذه العبارات تشير بوضوح إلى أسلوب تفكير المؤلفة وطريقتها الأدبية في التعبير ومن المستبعد أن يكون لدى "بوعلي" كل هذه الحمولة التعبيرية عن جمالية الأسى. ومن جهة أخرى فإن الشعور الواقعي لـ"بوعلي" تجاه شاربيه - يحمل الشاربان دلالة جمالية الرجولة والعزّة في المجتمع الشرقي - هو ما يبرز بمصداقية كبيرة في عدد من المواضع: "وبدأ أطفالي بالبكاء وحاولت فتل شاربيّ وشعرت للمرة الأولى بأنهما ماتا.... وأنهما انسدلا فوق فمي كجثث الطيور المصابة"[249]، وصولاً إلى حلاقتهما نهائياً في نهاية القصة استجابة للشعور بالمهانة، كما فقدت شاشا اسمها الأصلي التقليدي.

إن الإشارة المحددة إلى عائشة - شاشا، نموذج الجميل المتحول إلى التفاهة المحاطة بالقبح، تفتح أمام المتلقي مقارنة مع باقي النساء، بما يؤكد أن المرأة الجميلة - والجمال هنا في الوعي الداخلي لـ"بوعلي" هو جمال الارتباط بالأرض حيث يقيم ويعيش - مصيرها الموت والضياع في النهاية. فزوجته

248- نفسه، ص108.

249- نفسه، ص107.

الأولى "تغريد" سرعان ما جنّت وانتحرت لأنها لم تطق العيش في القرية بعيداً عن الجو الموبوء للملاهي الليلية التي عاشت فيها سابقاً. أما "امتثال" زوجته الفلسطينية، فجمالها يرواح مكانه لأنها لا تفلح في إقناع "علي" بأن قريبها "جول" صاحب مبادئ سامية جليلة.

أما المرأة الثالثة "خضراء" ابنة "بوعلي" و"امتثال" فلم يشفع لها امتلاكها قيمة الجميل باندفاعها نحو جول ونيتها الارتباط به وتدربها على السلاح لمواجهة المحتل، إذ إنها لاقت حتفها على يد أخيها "علي" الناقم عليها وعلى "جول" والرافض ارتباطهما متهماً إياها بالخطيئة وفقدان الشرف. وهكذا فإن الشخصيات النسائية كانت ترديداً لصدى "عائشة-شاشا" التي لم تكتسب من اسمها صفة الديمومة بل نقيضها الموت والأسى واستمرار قبح الواقع المقيت.

في مقابل الصورة الواقعية التي قدّمتها غادة السمان في قصتها "**جريمة شرف**" نجد الملمح الوجودي الواضح في قصة وليد إخلاصي "**أيها القادم الجميل**"[250]. وعلى الرغم من احتواء العنوان على "الجميل" بشكل بارز، فإنّ هذا الجميل يتخفف من ارتباطه بأي شيء في الواقع مع أنه صفة لشخص يشاهده السارد عند مدخل المقهى. كما أن هذا الجميل يبدو غير مفسَّر، بل إنه مبهم إلى حدّ كبير ويرغب السارد في أن يقتنع المتلقي بوجهة نظر الرجل الأربعيني الشاب الذي يسرد الحدث، دون وجود علاقات إضافية شارحة لماهية هذا القادم الجميل في تفاصيل السرد.

إن ما يبدو واضحاً هو علاقة السارد الشاب بالفتاة عائشة، ويرتبط اسمها "عائشة" بدلالات الحياة والأمل، فمشاهد الحوار المباشر أو الضمني المتخيل مع عائشة تدور كلها حول الحياة ومشاريع الزواج، وتظهر عائشة محاطة بأجواء بهيجة هي قلعة مدينة حلب، أو بيتها حيث إخوتها الصغار يبثون الفرح في المكان. كما يصرح السارد من البداية: "كنت أفكّر بامرأة تجمع الحنين إلى الماضي بالتوق إلى القادم"[251].

250- إخلاصي، وليد، مختارات، المجلد السادس، (صدرت الطبعة الأولى للقصة عام 1980).
251- نفسه، ص55.

أما الموت فيرتبط بشخصيتين تسكن إحداهما ذكريات السارد الشاب، وتتراءى الثانية أمامه في مكان محدد هو المقهى، والحديث عنهما هو ما يدخل عنصر الخوف في لقاءاته بعائشة، ويتسبب في قلقلة موقفه، بين الرغبة في إهمال الماضي بالذهاب إلى مستقبل جميل مع عائشة، وبين ترائي الموت أمامه مهدّداً سارقاً البهجة. فالشخصية الأولى هي زوجته المتوفاة التي يقول عنها: "صورة زوجتي هاجمتني بعنف فعدت إلى الصمت الذي جعل يتمدد في داخلي خندقاً لا يختلف كثيراً عن الخندق الذي فصل القلعة عن المدينة"[252]، وتزداد القلعة حضوراً في ثنائية عائشة والزوجة، "عائشة كانت تقف أمام باب القلعة من جديد تبتسم لي، وكنت أحاول أن أبدو مصوراً محترفاً فأتحرك بالآلة التي صورت فيها زوجتي ذات يوم في كل اتجاه"[253]. والشخصية الثانية هي الرجل القادم الجميل الذي يتسلل إلى المقهى ويحدّق في أحد زبائن طاولة المتقاعدين، فيصطاد واحداً منهم أو أكثر كل يوم حتى يموتوا جميعاً في ظروف محزنة وحوادث مؤسية قاسية.

يعترف السارد لنفسه ولقرائه بأنه يخشى فقدان عائشة: "والآن عليّ أن أعترف بحقيقة اكتشفت أنها تعيش في داخلي مخيفة، وهي خوفي من أن أفقد عائشة فيما لو تزوجتُ منها كما فقدت زوجتي من قبل"[254]. وترغب نهاية القصة في رفع لافتة الأمل بالمستقبل، وقد صمم السارد الشاب فجأةً على تجاهل ما حصل في المقهى، وهو يمضي إلى الزواج من حبيبته عائشة الشخصية المتزنة، الفتاة التي ترغب في إسعاد حبيبها ولم تكتشف شيئاً من غرابة أطواره، وتتخيّلُ أنه أسير حزن زوجته، وترى أن من واجبها الأخذ بيده إلى حياة جديدة.

أما المتلقّي، فما يصلُه هو أن السارد بقي أسير جوٍّ موتور مزدحم بظواهر غير مفسّرة تجعله أبعد ما يكون عن الجمال، ويستغرب المتلقي سلوك

252- نفسه، ص48.

253- نفسه، ص51.

254- نفسه، ص59.

السارد الشاب في إهمال ظاهرة القادم الجميل واندفاعه إلى حياة أخرى، في حين أن تقدُّم السرد كان يوحي بانغماس السارد في عالم الخوف من القادم الجميل والتهرب من الحديث عنه أمام حبيبته: "حدِّثني عن الجميل الذي سحرك. إذاك داخلتني رهبة زادت من اتساع الحدقتين في عيني... فكانت صورته... تثير التوتر"[255]. ويخيّل للمتلقي أن ثمة صلة بين القادم الجميل وموت زوجته الأولى والمقهى. وهذا ما يرجّح كون القصة ذات بعد وجودي من مآخذه عدم التّماسّ مع الواقع بشكل منطقي، مما يقلل فاعلية القيمة الجميلة التي تحملها عائشة، وتجعلها مغلقة على نفسها، وغير مؤثرة في السارد الشاب حقاً. ولكن تكمن الفكرة التي يرغب في نقلها إلى المتلقي هي الأمل في قادم جميل مفارق لحال الخوف والرعب من المجهول التي يعيشها السارد، ويحاول الاستعانة بعائشة وما يحمله اسمها من مدلول الحياة من أجل التفاؤل بالأفضل.

تتفق عائشة في قصة محمد شكري التي عنوانها "عائشة"[256] مع القصتين السابقتين في أنها رمز إلى القيمة الجميلة الذاوية التي مضت ولن تعود وحلّ محلها القبح والألم. وتُقدَّم عائشة هنا من منظور شخصية ذكورية نكتشف أنها الاسم الصريح للكاتب "شكري"، ثم إن المروي له "بادر" صديق السارد سرعان ما يتعاطف مع عائشة ويمتلك منظوراً خاصاً به تجاهها، والمحرك لهذا الحوار بينهما هو صورة عائشة المعلّقة على الجدار.

من هي عائشة؟ "اشترت راديو ترانزيستور وسهرت معنا يوم شرائه في مقهى فوينتيس. وعندما عادت إلى بيتها هاجمها متسكّع سكير وأراد أن يسلبها ترانزيستورها. قاومته فضربته بالترانزيستور على رأسه وكسر هو زجاجة نبيذه على رأسها ثم طعنها في عنقها وصدرها"[257]. بهذه العبارات يختصر شكري سيرة حياة عائشة فيقرر صديقه القديم "بادر" الاحتفاظ

255- نفسه، ص48.

256- شكري، محمد، الخيمة، منشورات الجمل، كولن، ألمانيا، ط2، 2000، تاريخ القصة: 1985.

257- نفسه، ص158.

بصورتها في بيته. إن عائشة في هذه القصة مَثّلها مَثَل "فاطمة وعليوة"، غير أنها ـ والسيرة تتوالى من وجهة نظر السارد شكري ـ تركت عملها كعاهرة واكتفت بحياة بائسة مع "أنطونيو" صاحب حانة تخدم فيها وتساعده في شؤونها.

ويقتصر وصف عائشة على الإشارة الخارجية إلى قبح مظهرها الذي عذبته السنوات "هرمت بسوء قبل الأوان. نحيلة، شاحبة، أسنانها معوجّة ومسوّسة. حرمت من الابتسامة الكاملة... ضحكاتها المنفعلة تخفيها بإحناء رأسها على صدرها"[258]. غير أن هذا الوصف ينقلب عندما تظهر فرحتها بجهاز الترانزيستور الجديد الذي اشترته، فتطغى عليها البهجة والسعادة ليشترك معها السارد ورفاقه في الاحتفاء بهذا العنصر الجديد.

وهكذا تنتقل عائشة من القبيح إلى الجميل الجاذب للعطف في قربه الشديد من كل رواد الحانة يجمعهم الشعور الإنساني بإمكانية الفرح في وسط كئيب فقير. "عائشة من شدة فرحتها لم تعد تزم شفتيها حين تبتسم. أسنانها المهدمة معظمها تحمل جمال قبحها هذا المساء."[259] ولذلك فإن المفارقة في النهاية تكمن في أنها تكهنت بالخطر الذي قد يتهددها في الطريق، ولكنها مضت على الرغم من تخاذل السارد عن تلبية طلبها بمرافقتها إلى بيتها ليلاً. وتكمن المفارقة الثانية في أن حبيباً سابقاً لها علّق صورتها في بيته، ثم هاجر إلى فرنسا وقُتل هناك على يد فرنسي، فهذا الحبيب المهاجر المقتول عانى أيضاً من القبح يترصّده في المكان الذي ابتغى طلب الرزق فيه "هو أيضاً عاش فقيراً في طنجة، ومات فقيراً في فرنسا"[260]، لتكون عائشة اسماً موحياً بالجمال ومثالاً على انتشار معاناة القبح في الوطن والمهجر، في ظل الفقر والضيق.

يحاول السارد في قصة "القتيل" لمحمد عز الدين التازي[261]، أن ينقل للمتلقي معاناة عائشة، وذلك من وجهة نظرها هي. وكما في القصص

258- نفسه، ص155.

259- نفسه، ص156.

260- نفسه، ص159.

261- التازي، محمد عز الدين، شيء من رائحته، منشورات عكاظ، الرباط، ط1، 1999.

السابقة، فإن فعل القتل يظهر بوضوح، غير أنه هنا يتصدّر الأحداث، فهو الحدث المحوري الماثل في ذهن عائشة. عائشة هي نقطة انتقالية بين الميت والحي، تعاني من وجودها كما عانى "بوعلي" في قصة "**جريمة شرف**"، وهي تتراوح بين حيرتها أمام جثة أخيها، وحيرتها تجاه نفسها من تكون، ومن الذين ينادون عليها: "يا عائشة".

كما تتلاقى عائشة مع هواجس بطل قصة "**أيها القادم الجميل**" وتظهر هذه القصة ـ **القتيل** ـ شبيهة بقصة إخلاصي: "**أيها القادم الجميل**"، من حيث نهايتها التخييلية التي لا تخدم الغرض الجمالي، وتُبعد القيمة الجميلة أو القبيحة عن المتلقي. فعائشة في النهاية تضجر من الأصوات التي تناديها وتتراءى لها جثة أخيها جسماً يرتفع حتى يصبح "نقطة صغيرة في عنان السماء... وطارت وراءها، قبل أن تختفي تماماً فتصبح في غير مكان"[262]. إن من المفهوم من سياق السرد أن عائشة الجميلة كانت تجد في أخيها السند لها، وأنها كانت تحبه وتسعد بوجوده. أمّا وقد وجدت نفسها أمامه وهو يموت ثم يتحوّل إلى جثة، فهذا ما فجّر الواقع حولها إلى قبح.

كما يرغب السارد في القول بأن قبح الواقع يتبدى مضاعفاً أمام عائشة مع موت أخيها، وهي تسترجع بذاكرتها أصحاب أخيها السيئين الذين يلاحقونها بنظراتهم. فيستخدم السارد تقنية الاسترجاع كما في قصة "**جريمة شرف**"؛ كلّ من "بوعلي" و"عائشة" يسترجعان الماضي الذي كان فيه الجميل وفيه القبيح. غير أن حجم القبح هنا أكثر تركيزاً، وهو يعشش في ذهن عائشة إلى درجة الهلوسة بتخيُّل أصوات تناديها ـ تارة صوت رجل وتارة امرأة أو عدة نساء، يتسمون جميعاً بسلوكيات مشوّهة، بعضها يؤمن بالشعوذة أو بضرورة طاعة الأولياء بزيارة أضرحتهم، كما هي أمها التي تناديها "عائشة... يا عائشة الوردية"[263]، والدتها التي تحتار كيف تصدّ نقمة وليّ، وأيّهم تزور أولاً.

وتتوالى الصور القبيحة التي تجلب الدوار، كصورة الشخص الذي يجمع أغطية العلب القصديرية كي يجعل منها كوناً وشموساً خاصة به يحاكي بها

262- نفسه، ص95.

263- نفسه، ص94.

الشمس في السماء، وخليط أصوات الكبار والصغار والكلاب وشلالات المياه... و"صرخات أرانب ذبيحة، ووطاويط تطاردها القطط وهي تعلو نحو السقوف وتتشبث بمخالبها بالحيطان كي لا تسقط"[264].

كانت عائشة أسيرة رغبتها في الهرب من قبح الجثة أمام ناظريها، ولكنها تصطدم بخيالٍ قاسٍ عندما تغلق عينيها "حينما تفتحهما تراه أمامها مسجى على الأرض.... وحينما تغلقهما تراه جالساً في المقهى مع الصحاب"[265]. هذا المقهى الذي قد يحتوي سرّ قاتل أخيها وسبب القتل. إن عائشة تموت عملياً في النهاية التخييلية لأنها لا تستطيع العيش بين مجموعة أموات ومشوهين سلوكياً، وقد فقدت أخاها ـ الشخص السوي الوحيد الذي كان يضفي جمالاً على واقعها مكمِّلاً لجمالها. إنّ كل تضرعات والدتها لا تنفع في جلب الطمأنينة والسكينة التي كانت منوطة بأخيها.

تحتفظ عائشة في نصّ **"فاكهة عائشة"** لعبد المجيد شكير[266]، بنبرتها المفتقِدة للجمال من حولها، وهي تستشعر غربتها في الوسط المحيط بها، ولكن هذا النص يتسم باختفاء ظاهرة القتل والموت الشائعة في القصص السابقة، لتكون الغربة هي المعاناة[267]. وتطرح القصة مشكلة الهجرة خارج الوطن ومشاعر الشباب المهاجر وحنينه، بوصفها مشكلة ذات طابع سياسي تفرغ الوطن من طاقاته الفاعلة. وتقتصر عائشة هنا على كونها امرأة يصف السارد علاقته بها، وتنتهي هذه العلاقة إلى الافتراق، مع إشارته إلى صفاتها الخارجية "عائشة تجمع بين الامتلاء والأنوثة... عائشة تقتل بعينيها، وتقتل بجسدها"[268]. ويدرك السارد في وعي جمالي خاص به أن عائشة هي حلمٌ يبحث عنه من زمن طويل، وأنه يفتقد صفات الوطن الجميلة، فيرغب في العودة إلى براءة الخيال والجمال الحرّ، "عائشة أيتها الذاكرة الموشومة بعين

264- نفسه، ص93.

265- نفسه، ص93.

266- شكير. عبد المجيد، ذبذبات الصوت الأزرق، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1997.

267- ما دفع إلى شمول هذا النص ـ أشبه بالخاطرة منه بالقصة ـ بالبحث هو عنوانه وكونه صلة وصل بين عائشة المرأة الضحية، وعائشة المسيطرة كما في القصة التالية "عشاء برفقة عائشة".

268- شكير. عبد المجيد، ذبذبات الصوت الأزرق، ص77.

الطفولة"[269]، وينتقل إلى ما تجسّده عائشة له من الوعي بجمال ممتدّ يشمل لحظته الحاضرة: "أُحسه جسداً محموماً قادماً من أساطير الأولين... أنت اختزال لكل نساء العالم"[270].

ويحمل السرد إمكانية للانفتاح على أجواء مقارنة بين الحاضر والماضي، غير أن الطاغي هو سمة القصة غير المكتملة، فهي أشبه بتدوين انطباع شخصي للسارد، ولكن على لسان عائشة: "لم أعد أحتمل العيش بين غرب فقدت ثقتي فيه بعد زوال لحظة الانبهار، ومغرب لم يستطع أن يكون لي وطناً حميماً... لا تطوقوني بحبكم"[271]، إلى أن يصرح السارد بقوله: "سيحلّ يوم جميل ذات غد مجهول"[272].

تغادر عائشة في قصة "عشاء برفقة عائشة" لمحمد المنسي قنديل[273] موقع المرأة الضحية كما في القصص السابقة، لتصبح هي المتحكمة في مجرى الأحداث، وتدل على تطور المرأة في أواخر القرن العشرين عنها في سبعيناته. ومن الناحية الجمالية فإنها تستمر في أداء دورها في أنها تستحوذ على إعجاب الرجل، وبأنها جزء أساسي في رؤيته لما حوله ـ الكون والمجتمع ـ لكنها في هذه القصة مختلفة. عائشة في القصص السابقة مرتبطة بالماضي الذي بات بعيداً وبات رمزاً للنقاء والكرامة، وعائشة في أحسن الأحوال مرتبطة بالحاضر الذي تعاني من قسوته وتقع ضحية تعدد الأماكن فيه بين الوطن والغربة ومحاولة إيجاد الذات.

إن الرجل في القصص السابقة يتطلع إلى بلوغ الزمن الجميل الذي كانت عائشة تعيش فيه. واسمها "عائشة" يدلّ على فعل العيش في مكانٍ معقول، ومريح، يحفظ الكرامة الإنسانية، وهذا هدف عائشة في القصص السابقة. إذ نلحظ مع اختلاف الظروف، أي مع زوال شروط المكان الكريم، أنّ عائشة

269- نفسه، ص75.

270- نفسه، ص78.

271- نفسه، ص79.

272- نفسه، ص80.

273- قنديل. د.محمد المنسي، عشاء برفقة عائشة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، رقم 316، القاهرة، ط1، 2001، تاريخ القصة: 1997.

تموت أو تفقد اسمها، كما أصبحت "شاشا" في قصة **"جريمة شرف"**، وكما ماتت النساء أو تلاشين في قصّتي **"قتيل"** و**"عائشة"** أو بقين معلّقات في عالم من عدم اليقين كما في قصّتي **"أيها القادم الجميل"**، و**"فاكهة عائشة"**. أما هنا فإن عائشة تفارق القصص السابقة في أنها تنتمي إلى عالم المستقبل وتصرّح بذلك أمام دهشة مرافقها: "هذا مطعم المستقبل"[274]، على ما يحفل به هذا المطعم من غرابة. إن تَصور المكان يمتزج ويتدرّج في غرابته ينسجم مع المستقبل الذي يرغب السارد في بيانه.

المرأة عائشة عبارة عن طُعم ينجح في اصطياد عامل جديد للمطعم الغريب، ويكتشف السارد البطل أنها توقع بالكثيرين من أمثاله في الفخ نفسه، فخّ المستقبل المظلم. لقد كان متاحاً للسارد أن يتنبّه إلى مصيدة عائشة، فهو يطمئن إليها بوصفها امرأة جميلة، وأن الطبيعي لمن هو مثله أن يفتتن بها كونها شابة استجابت للخروج معه في موعد أول، ولكنه استكان إلى كلامها وأعرض عن الالتفات إلى المنبهات التي أطلّت مذعورة من وراء الزجاج، ويُلحظ أن هذه المنبهات نساء في مراحل عمرية مباينة لعائشة؛ المرأة العجوز "تحدق امرأة عجوز فينا مباشرة بوجه مليء بالتفجع والأسى"[275]، والطفلة "تحدق بي من خلف الزجاج طفلة صغيرة، فاغرة الفم، مندهشة من شيء ما، ألتفت إلى عائشة"[276].

بقي الرجل في المطعم غير مكترث بإظلام المكان خارجه ولا بالمعطيات الغريبة التي قادته مع امرأة لا يعرفها بالقدر الكافي إلى مكان مجهول. إن المفارقة تكمن في أن السارد يعترف بأنه يتطلع إلى ما وراء غداء المطعم: "لا أجرؤ على سؤالها إن كانت متأكدة من وجود هذا المطعم. كنت مشغولاً بما سيحدث بعده، هل ستذهب عندي، إلى غرفتي الضيقة، أم عندها في مسكنها الذي لا أعرف عنه شيئاً؟"[277] فحدود المتعة عنده هي في المكان الخارجي، أما الداخل ـ المطعم، فمجرد محطة أو ممرّ. أما عائشة فقد نجحت في سجنه

274- نفسه، ص19.
275- نفسه، ص13.
276- نفسه، ص17.
277- نفسه، ص10.

داخل المطعم وسلبه إرادته، فالمطعم عندها هو الهدف الذي سخّرت له إمكانياتها في الإيقاع بالرجال داخله.

إنّ هذه القصة تشير إلى افتقاد الآخر وتغييب الذات الضائعة في الوطن داخل مكان متخيّل منعزل، وتجمع بين الخطاب التخييلي في آلية النذُل وأشكال الطعام وغرابته، والخطاب الواقعي في حدث طبيعي وشائع؛ رجل وامرأة يذهبان معاً إلى مطعم ما. إنّ تناقض الهدف الجمالي بين الرجل والمرأة - إذ يرغب كل منهما في تحقيق ذاته على حساب الآخر، رجّح كفة المرأة المستقبلية، فتمكّنت من إثبات وجودها في المستقبل لتبقى حرّة بينما يُستعبد الآخرون.[278]

6. الجمال وقيمة الحب

تؤدي قيمة الحب دوراً جمالياً في إشاعة البهجة والإقبال على الحياة عند شخصيات القصص، ولكنها تكون متفاوتة أحياناً من حيث النتائج والوقائع. فقد يتحول الحب إلى ذكرى من الماضي، أو يكون حباً مرحلياً له أحكامه وظروفه وهو في الحالتين يكون قيمة جميلة بالنسبة إلى شخصية في حين قد يتسبب بالألم لشخصية أخرى. وهو في حال كونه حباً قديماً يختلف من حيث مسبّب زواله والمُعرِض عن الطرف الآخر فيه، فتارة يكون الرجل هو المتخلي عن حالة الحب وتارة المرأة.

أ. المرأة والحب القديم

يسيطر العامل الاقتصادي على الأجواء، فالسفر طلباً للرزق خيار مشترك بين القصص كما تطرح قضايا كهجرة الشباب والعمل في الغربة ومعاناة ظروف اجتماعية واقتصادية صعبة والحيرة أمام القيمة الجمالية في الحب.

278- ثمة تناول موسّع لهذه القصة في فصل "وعي القبيح".

يتعدد الساردون في قصة "الحب في قارورة" لعبد السلام العجيلي[279]، فالإطار العام هو السارد بضمير الغائب الذي يسرد على القراء حكاية لقائه مع صديقه الذي يطلعه على رسالة وصلته للتو. ومن ثم فإن عملية السرد يشوبها حوار بين الصديقين تتوسطه رسالة المرأة التي تسرد فيها على لسانها وقائع من لقائها بـ"هاني" الصديق صاحب الرسالة، ومجموعة من الذكريات الجميلة، ويتسم الحب بكونه عابراً للمجتمعات، ولقاء بين طرفين من بيئتين مختلفتين.

تظهر قيمة الجميل مع بداية سطور الرسالة التي يقرؤها صديق هاني بصوت مرتفع، إذ تعبّر المرأة عن جمال الطبيعة وبهائها، وإن كانت تشعر بالغصة لبعدها عن حبيبها هاني الذي اكتشفت متأخرة أنها تعشقه وترغب في الحياة معه. ويتحول المجهول نفسه إلى قيمة جميلة يكشف عنها العنوان "الحب في قارورة"، فهذا العنوان يحيل إلى قصص عالمية شعبية عن البحّارة الذين يلقون بأسرارهم أو ذكرياتهم أو وصاياهم قبل الموت في البحر، على شكل رسالة في زجاجة، وقد استمر هذا التقليد إلى أيامنا المعاصرة، إذ تحولت رواية "رسالة في زجاجة" للكاتب نيكولاس سباركس الصادرة عام 1998، إلى فيلم سينمائي بالعنوان نفسه أطلق عام 1999، يدور حول صحفيّة تعثر على رسالة في زجاجة وتتعقب مصدرها لتصل إلى رجل وحيد فقد زوجته.

ولكن السمة التي تجعل من قصة "الحب في قارورة" حاملة للقيمة الجميلة المؤثرة في مجتمعنا العربي هي كون بطليها عربيين، وإن دار قسم من الأحداث في بلاد أجنبية، فكان لقاء الشخصيتين في فنلندا، أما القارورة فألقتها المرأة في مضيق مسينا الإيطالي الذي يُشتهر بتقليد هو رمي القوارير التي تحتوي رسائل، ويلتقطها صيادون في الخليج المجاور ثم يرسلونها إلى العنوان المدوّن عليها. ولا يُبيّن السرد سبب لجوء المرأة إلى هذه الطريقة في الإرسال مادامت تعرف عنوان "هاني"، ويبدو أنه نوع من المخاطرة الجمالية بالقدَر، بالنظر إليه على أنه قوة خفيّة قد تستجيب أو لا، وأن المرأة تسلّم

279- العجيلي، عبد السلام، فارس مدينة القنطرة، دار الشرق، بيروت، ط2، 1979، تاريخ القصة: 1965.

بمجرى الأقدار، وتوافق على طول المدة التي قد تقطعها هذه الرسالة لتصل إلى حبيبها.

إن تصرف المرأة هذا يختلف عمّا كانت عليه أثناء تعرّفها بـ"هاني"، فهي التي بقيت منه على مسافة، وقاومت أي بادرة لقيام علاقة جسدية بينهما، كانت تعايش صراعاً بين الاعتراف بالحب من عدمه. وإنّ وعي الحالة الجميلة التي كانت عليها أثناء لقائها بهاني يأتي متأخراً عن وقت اللقاء، في حين أن هاني كان الجانب الممتلئ وعياً بجمال اللحظات والرغبة في امتلاك تلك المرأة العابرة.

تفسح الرسالة المجال للمرأة في الحديث عن عواطفها اللاحقة تجاه هاني، وعن القيمة الجميلة التي وعتها من لقائها به في الأيام القليلة الماضية: "كان قصدي أن أكتب إليك كلمات قليلة أقول فيها إني أحببتك"[280]. أما هاني فإنّ من يوضّح عواطفه هو صديقه القارئ للرسالة ويتوجّه بتعليقاته إلى المتلقين كي يشرح لهم وجهة نظره حول السنوات الأربع عشرة المنقضية على تاريخ لقاء هاني بصديقته، لقد "كان صديقي يتكلم في تأثر واضح. ولكني مع ذلك لم أملك إلا أن أبتسم لهذا الاندفاع العاطفي الذي لا يليق بسن هاني ولا بنظراته التي أعرفها له في الحياة قبل الآن"[281]. أما هاني نفسه فيتنصّل في النهاية من الالتزام بالرد على الرسالة، محاولاً إقناع نفسه بأن الزمن قد طوى تلك الصديقة وأنه لا بدّ قد تغيّر في مظهره وهيئته بعد كل تلك السنوات، وربما يكون هذا أقرب إلى موقف جمالي مقابل لموقف المرأة في إعراضها السابق عنه، إذ يردّ الخطأ القديم ـ من وجهة نظر المرأة ـ بخطأ راهن مماثل يقوم به هو.

إن الأساسي في هذه القصة أن الجمال هو المحفّز لانجذاب هاني إلى المرأة المسافرة. إذ يدور جزء كبير من حديثهما حول جمالها وصفات شكلها الخارجي، وفي المرتبة الثانية يأتي اهتمامه بتقدير جهدها في عملها في مجال صفقات تجارة الورق، وبراعتها في التمييز بين أنواعه. فضلاً عن اهتمامه

280- نفسه، ص98.

281- نفسه، ص108.

بمعرفة أنه سبق لها الزواج والإنجاب، لكنها فضّلت حياة الحرية بعيداً عن قيود ربة المنزل التي لا تعمل خارجه. ويستوي الطرفان في الاهتمام بالجمال الخارجي فهو يقول: "ما كان يميز صاحبتي عن أجمل نساء البلد الذي كنا فيه غير دفء أنثوي يشع من ابتسامة شفتيها ونظرة عينها والتفاف قدّها لم يكن لواحدة من الفنلنديات"[282]، كما أنها تستدعي الذاكرة لترد على تساؤلات هاني قائلة: "كان أبي يقول لنا إن في عروقنا قطرات من دم الشركس... فلعل هذا هو تفسير ما رأيت في تقاطيعي من ملامح بعيدة عن مقاييس الجمال العربي قريبة من ملامح الفنلنديات"[283].

إن القصة تترك النهاية شبه مفتوحة، إذ يستشعر المتلقي تردداً لدى هاني، تغذيه حماسة صديقه قارئ الرسالة لاتخاذ موقف إيجابي بالرد على الحبيبة، بما يؤكد أن موقف انبعاث الحب القديم قد يكون جميلاً كحال الأيام القادمة أو حاملاً لقيمة الحزن والاستسلام أمام وطأة الزمن وخيارات الحياة. وذلك كله ضمن الطابع التخييلي الرومانتيكي الذي اتسمت به القصة بهدف نمذجة صورة من الحب القديم. لقد كان لبّ القصة الجمالي يكمن في اختلاف وجهة نظر كل من هاني وصديقته إلى الحياة، وكلّ منهما يبحث في الآخر عن إمكانية للتطويع والتفهّم.

تشترك قصة **"حكاية للآخرين"** لسليمان الشطي[284] مع القصة السابقة **"الحب في قارورة"** في أنّ قسماً حيوياً من الأحداث تحتويه البيئة البحرية، وتشتركان في السعي وراء الحبّ. ولكن هذه القصة تختلف عنها في نواحٍ كثيرة أولها أنّ الحب بين حَمَد وابنة عمه حصّة لم يكن من طرفين، بل من طرف واحد هو حمد. وأن الحب الذي كان من طرفين ولم يكتب له النجاح هو ما كان بين حصّة وعيسى النوخذة[285]، وكان حمد شاهداً على مظاهر تقرُّب النوخذة من عمّ حمد والد حصة، كما كان شاهداً على لحظات الحبّ

282- نفسه، ص88.

283- نفسه، ص93.

284- الشطي، د.سليمان، الصوت الخافت، مكتبة الأمل، الكويت، ط1، 1970، تاريخ القصة: 1969.

285- النوخذة كلمة متداولة في منطقة الخليج وتعني ربّان السفينة.

المتجددة بين النوخذة وحصة بإشارات تبادله إياها من سطح البيت "حقاً شاهدتُ كل شيء. إن تلصصي أعطى ثمرته... يمشي متمهلاً أمام المنزل، عيناه تتحركان بسرعة وترقبان كل زاوية في الطريق، ثم صوّب نظره إلى السطح، وهناك كان رأس ابنة عمي يبرز ويرتفع ثم تنطلق يدها بإشارة، تبعتها ابتسامات متبادلة... وانتهى كل شيء"[286].

إن ما يحصل لاحقاً هو أن اللحظات الحاملة للقيمة الجميلة للحب تتلاشى وتضيع بعد أن يُقدم حمد بسرعة على خطبة ابنة عمه قبل أن يتقدم النوخذة. يحظى حمد بحصّة ويتزوجها، ولكن فعله هذا المناقض للجمال أخلاقاً وقيمة عامة يجعل البؤس يلازمه، ويتسبب في حقد متبادل خفي بينه وبين النوخذة عيسى، وقد بات حمد يعمل بحاراً معه على السفينة نفسها. إنّ من شأن هذه القصة أن تكون حكاية عادية تشبه غيرها من قصص الحب، لا سيما في مجتمع شرقي يمتلك ابن العم فيه الأولوية في الزواج بابنة عمه المستلبة الرأي والحرية في اختيار من تحب[287]. غير أنها تُفارق المعتاد والمألوف منذ مقدمة السرد حيث تعتمد القصة تقنيات سردية مختلفة متداخلة، فمنها الحوار واسترجاع الأحداث واستنطاق الشخصيات لتبوح بما في نفسها.

يكشف السرد في بدايته عن أن "حَمَدَ" هو بحار مسجون في قعر السفينة عقاباً له على جرم سيكتشفه المتلقي مع تقدم السرد، وهو حائر في سجنه يتأمل حياته الماضية، ويصرّح ببغضه للنوخذة، وبأن كرهه الأعمى له قاده إلى الانقلاب عليه ومحاولة تخطيه وإيذائه. ويشترك عمّ حمد مع النوخذة ليكونا

286- الشطي. د. سليمان، الصوت الخافت، ص33.

287- للكاتب سليمان الشطي قصة في المجموعة نفسها بعنوان "قصة حب عادية عادية جداً" - 1969، تدور أحداثها حول حب من طرف واحد، غير أن الفتاة تختار حبيبها ويبقى عاشقها السابق وحيداً حزيناً لأنها لم تختره زوجاً لعدم ميلها إليه. وفي قصة ثانية للكاتب نفسه بعنوان "خدر من مساحة وهمية" - 1989) من مجموعته "رجل من الرف العالي" يتذكر عبد الحميد – الرجل المتنوّر - حبيبته أيام النضال والمظاهرات تهدر مع الحشود الصاخبة بكل حرية. كان حينها يتمنى الزواج بها، ثم إنه مع الأيام يكتشف أنها باتت زوجة لأحد المتشددين من التيار المقابل له، وقد تسربلت حاجبة جمالها عن الأنظار، ذلك الجمال الذي كان جزءاً باعثاً على حبّ الحياة والحرية عند عبد الحميد، ثم تتعرض مع زوجها إلى نار إحدى الغارات.

معاً موضوعاً بغيضاً يذيق حمداً الآلام. ويشكّل الفقر المحور الأساسي للعلاقات الاجتماعية بين الشخصيات، والمحرك لسلوكها، ومع استيعاب المتلقي شقاء الحياة المحيطة بالشخصيات فإنه لا يملك سوى التعاطف معها جميعاً، حتى وإن بدا أن حَمَدَ مقصود بالشفقة أكثر من غيره، فإن النوخذة والعم يقومان بما يجدانه صحيحاً، لأن حَمَدَ يتحمّل جزءاً كبيراً من المسؤولية فيما وصل إليه، وهو السجين يرقب صرصوراً انقلب على ظهره يعاني كما يعاني هو من وطأة العذاب.

إن التفصيل في حياة حمد من شأنه أن يوضّح القيمة الجميلة المفقودة في حياة حصة والنوخذة على وجه خاص. تزوّج حمد حصة كي يُظهر له بأن يستطيع أن يكون أقوى منه (فالنوخذة ربان صاحب شأن وسلطة)، ثم إنه التحق بالعمل معه على السفينة كي يتمكّن من المبالغة في النيل منه ـ على الرغم من أنه قضى على حبّ النوخذة، وهنا تتدافع الأحداث ليُحشر حمد في خانة ضعيفة. إن النوخذة عيسى يبقى رغم ما حصل هو الأقوى حتى إنّ النوخذة يستجيب إلى طلب والد حصة، فيسلمه القسم الأكبر من راتب حمد "اسمع يا نوخذة... لا تعطه إلا القليل، والباقي سلّمه لي عند عودتك... لا فائدة من صرف الفلوس في بلاد الغربة... سمعت يا عيسى؟"[288]

إن حَمَدَ لا يحتمل تسلط النوخذة ووالد حصة عليه، فيصمم على النيل من النوخذة وهو يحسب أنه بحصوله على مال وفير سينعم مع زوجته بالهناء والسرور وطيب العيش، ويثبت أنه قادر على جلب المال بمعزل عن خطط أبيها وتسلّطه، ومما يزيد هياج حمد موقفُ حصة، فالسرد يوضّح هشاشة موقفها النابع من طبيعة المجتمع وحصره لها في دور القبول لكل ما يجري، ولكنها تمتلك هامشاً هو الشكوى من ضيق الحال والمقارنة بغيرها "أبداً... لو رأيت ما أحضر عيسى لزوجته. إذن هو عيسى... دائماً هو الأفضل... حتى أنت يا حصة... ألا تزال تلك الشوكة في قلبك؟"[289] فالمثل الأعلى الجمالي لديها هو النوخذة وليس حَمَدَ، وهي الحامل تشتهي ما يكون لغيرها من

288- الشطي. سليمان، الصوت الخافت، ص36.
289- نفسه، ص37.

الرعاية. وهكذا يركض حمد وراء وهم الجميل، فهو يرغب في أن تكون زوجته حصة أجمل لتكون حياته قريبة من الجمال بعيدة عن قبح عمه والنوخذة، فيُقدم على صفقة سرّية لبيع مخزون السفينة، غير أنه يُكشف فيقع تحت رحمة النوخذة من جديد.

لقد كانت المرأة في القصة السابقة "الحب في قارورة" هي المُعرِضة عن علاقة الحب مع الشاب، ولكن في هذه القصة "حكاية للآخرين" كان سبب الفراق خارجاً عن إرادة الحبيبين، حصة والنوخذة. كانت قسوة الحياة البحرية سبباً في توالي المصاعب وتداخل العلاقات، في حين أتاحت رفاهية حياة الحبيبين في "الحب في قارورة" فسحة في استعراض أبعاد فلسفية للوجود والحب غائبة عن حياة حمد وحصة. وتكشف نهاية القصة "حكاية للآخرين" عن أن حصة ولدت بنتاً، لتشير إلى ولادة تنتمي إلى عصر جديد يجهل ما ينتظره هل هو شقاء الماضي أم نظرة جديدة إلى المستقبل.

يتميّز الحب القديم في قصة "نبتة الفريز" لوليد إخلاصي[290] في أنه حبّ مقيم في نفس صاحِبِه "أكرم الحَسَن" المغترب الذي يعود إلى مدينته حلب بعد اغتراب تسع سنوات يجدها مدة طويلة جداً. يعود وفي قلبه هوى وعشق لحبيبته "خديجة" التي كانت تعمل مومساً في بيت زوجة أبيها "أم شريف"، وهو مصمم على الزواج بها ونقلها من الحالة الوضيعة إلى ما يليق بحبهما. وتشير أحداث القصة إلى أن "أكرم" ـ الشخصية الرئيسية ـ يعيش حالة جميلة مستمرة، منذ أن كان فتى في أزقة حلب، حتى غادرها إلى فنزويلا حيث عمل ميكانيكياً ثم تاجراً فُتحت أمامه أبواب الرزق.

وفي استعراض عناصر الجمال في حياته نجد في مقدمتها المحرض الجمالي الأول "خديجة" التي يلقّبها تحبباً "دودي"، وكما هو أسلوب وليد إخلاصي في عدد كبير من قصصه ـ دُرس بعض منها في هذا البحث ـ فإنه يميل إلى الرمز ويشير صراحة إلى مفاتيح رموز شخصياته في قصصه في أثناء السرد، فخديجة هي حلب كما يقول السارد الواعي بعشقه للمدينة "هل أصف لك خديجة؟

290- إخلاصي، وليد، مختارات، المجلد السادس، تاريخ القصة: 1980.

كنت أناديها (دودي)... خديجة امرأة رائعة... خديجة تذكرك بالأحياء القديمة ببساطتها وتعقيدها وسحرها. هل أقول إنها تشبه القلعة؟ مهيبة وحنونة.... يا لجمالها... يا لجمال خديجة"[291] ويضيف: "وكنت أراها... وأنا أتابعها بشوقي فإذا بها حلب نفسها بل هي كل الوطن امرأة تحبني وأحبها. فجأة شعرت بأن خديجة باتت كل شيء في حياتي"[292] و"كانت حلب هي خديجة، وكانت خديجة هي حلب والوطن، وكان الوطن رعشة في الجسد وانتفاضة في العروق التي جعلت تتوق إلى الراحة الكاملة"[293].

وكذلك تحفل قصص إخلاصي ـ ومنها هذه القصة ـ بالمقدمات واستعراض ماضي الشخصية الرئيسية، هذا الاستعراض الذي قد لا يكون وجوده ضرورياً، وإنما يمكن أن يستوعبه المتلقي من خلال السياق، ومن ذلك تفصيل السارد في وصف وقائع حياته المراهقة، في أنه لم يتخطَّ المرحلة الابتدائية، كما أنه عايش مرحلة النكسة عام 1967.

إن استرجاع الذكريات عند السارد يكاد يقتصر على ذكريات حبه لخديجة، وتدهمه هذه الذكريات عندما يأوي إلى غرفة الفندق الذي كان يوماً بيت أم شريف، حيث كان يلقى خديجة ويهديها المال والهبات. أما ما عدا ذلك فإن السرد الخطّي يمضي من البداية إلى النهاية مروراً بالأحداث، من المعيشة في الوطن إلى توقيفه بتهمة تثبت براءته منها، ولكنه يقرر الهجرة ثم يعود يحدوه الحنين، ويفتح سلسلة من الفنادق، وفي النهاية ينشغل عن البحث عن خديجة ـ التي رحلت مع أهلها إلى وجهة مجهولة ـ بسبب تكاثر أعماله وشعوره بأنه يفي مثله الأعلى الجمالي ـ خديجة ـ حلب حقّه من الاهتمام بعد انصرافه عنه السنوات الطوال.

تختلف هذه القصة مع قصة العجيلي "الحب في قارورة" في أن "أكرم" أقدمَ على السفر المفاجئ دون أن يخبر حبيبته خديجة بخطّة سفره، فكان هو المتخلّي عن الحب والعيش في الوطن، على العكس من موقف هاني الذي

291- نفسه، ص66.

292- نفسه، ص70.

293- نفسه، ص72.

لم تتجاوب معه المرأة في ميله إليها. لقد تخلى أكرم عن القيمة الجميلة التي كان يعي أنها المثل الأعلى الجمالي له، وربما لم يكن يتصور حجم الشوق الذي سيناله. أما هاني فكان على العكس يحاول التشبث بلحظات الجمال حيث المرأة الشابة إلى جانبه، لكنه لم يفلح في ذلك، وتتقابل القصتان أيضاً في أن أكرم حاول البحث عن حبيبته خديجة وفوجئ بأنها اختفت مع أسرتها، كما أن المرأة في "الحب في قارورة" أرسلت بالرسالة إلى هاني تسأله اللقاء وتترك للأقدار الحكم. وتكمن المفارقة في القصتين بأنّ المتلقي يتساءل عن التصور الساذج لأكرم بأن كل ما في المدينة سيبقى على حاله بعد تسع سنوات كاملة، بما في ذلك نساء يعملن في مجال مشبوه. ويتساءل أيضاً عن سرّ إلقاء الرسالة في قارورة في بطن البحر إذا كانت مرسلتها على علم بعنوان المرسل إليه. الأمران اللذان يقويان رمزية القصة ولكنهما يضعفان الواقعية التي لا بدّ منها لتحقيق مصداقية الجميل كما تجلّت في قصة "حكاية للآخرين" على سبيل المثال.

إن قصة "نبتة الفريز" والمقصود بهذا العنوان ما يثبته السارد في نهايتها من التشعّب "وفي كل يوم كنت أجد دليلاً قد يقودني إليها وسرعان ما أنساه أو أضيعه في زحمة الأعمال النامية والمتشعبة كنبتة الفريز"[294]، تشبه في تقنيتها الخارجية وهيكلها قصة "الحب في قارورة" إذ يتم سرد الأحداث على شكل رسالة أو مذكّرات، على لسان المرأة في قصة العجيلي، والرجل العاشق في قصة إخلاصي.

ترتكز قصة "فرح" لفيصل خرتش[295] على تصوير القيمة الجميلة للحب بين العاشقين، والمحاطة بمباركة من أهلهما "عرف أنها تعمل في مطبعة للأقمشة، عرفت أنه يعمل في مصنع نسيج، أخبر أمه، أخبرت أمها"[296]، فهي تستوفي العناصر الأولية للنجاح والتفاهم والأمل بالمستقبل لدى الحبيبين. ويعتمد السرد في ومضاته القصيرة على إظهار الجانب المادي الفقير لدى

---

294 - نفسه، ص81.

295- خرتش. فيصل، الأخبار، وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1986.

296- نفسه، ص125.

الطرفين، وسعيهما إلى جمع ما يلزم من مصاريف الزواج عن طريق الادخار. إن أحمد وأمينة يعتبران كل ما يحيط بحالة حبهما قيمة إيجابية ويعايشان جمال الحلم بالارتباط وتكوين حياة مشتركة والسعادة بذلك.

ولا يغفل السرد ـ بضمير الغائب ـ الصفات الخارجية، فأمينة ذات "بنطال خمري، أسود، غطاء للرأس يتسكّع على جدار رقبتها"[297]، ويُظهر هذا جزءاً من شخصيتها التي تجمع بين تقاليد غطاء الرأس، وحداثة البنطال، ويعتبر ذلك مقدمة لموقفها التالي الرافض للتخلي عن حقها في الاستمرار بمزاولة عملها بعد الزواج. إن حرية المرأة في امتلاك قرارها بالعمل قيمة جميلة كامنة في وعي أمينة، ونابعة من إدراكها ضرورة تزويد حياتها المشتركة القادمة مع أحمد بدخل إضافي "أحمد... أنا لن أترك العمل... نحن الآن بحاجة لمساعدة بعضنا، وتعرف تماماً أن راتبك لا يكفينا، فلماذا أترك العمل؟"[298] غير أن أحمد ذا الرأي المتصلب وغير الواعي لحرية المرأة، أسير التقاليد البالية ما يعيقه عن الزواج بأمينة التي يحب "ولكن، أمينة، ماذا يقول الناس، زوجة أحمد تعمل... أنا أصرّ أن تتركي العمل أو (انتحرت آخر كلمة في حلقه)"[299]، ويؤدي به إلى فقدان حلمه الجميل، في حين تكمل أمينة حياتها وتتزوج رجلاً آخر يسمح لها بحرية العمل والحفاظ على شخصيتها المستقلة المنطلقة إلى الحياة لتسهم في دعم قيمها الجميلة[300].

ب. المرأة والحب المرحلي

يبرز الجانب الاجتماعي في القصص مع اختلاف المفاهيم بين الثقافات بوجه خاص، إذ يقتصر الحب على مرحلة محددة هي سفر أغلب الشخصيات، ولكل منهم تجربته الخاصة في تعرّف الطرف الآخر.

297- نفسه، ص125.

298- نفسه، ص127.

299- نفسه، ص127.

300- ثمة قصة مشابهة لفيصل خرتش في المجموعة نفسها بعنوان "رحيل المواسم": 1986 فتى من الرقة وفتاة من دمشق يتعارفان ويرغبان في الزواج. في النهاية عند التخرج تتغير نظرة الفتاة إلى بيئة صديقها، فتودعه لتلتحق بوظيفة في دمشق، في حين يعود هو إلى القرية للعمل.

وتتطرّق قصة "المجرى" لفؤاد التكرلي[301] إلى قضية تعدد الثقافات إلى جانب موضوع الحب بين رجل متزوج وامرأة متزوجة أيضاً، ولكنّ السارد بضمير الغائب لا يكتفي بعرض هذا الحب، بل يرصد موقف الرجل العاشق وموقف زوجته منه وقد أحسّت بالتقارب بينه وبين زوجة أخيها الألمانية. ومن حيث الظاهر فإن قصة "المجرى" شديدة الشبه بأجواء قصص تشيخوف[302]، ولكن الفارق أن السارد في هذه القصة يركّز على مشاعر زوجة الرجل، وتدرّج اكتشافها ميلَ زوجها إلى المرأة الألمانية، وكيف أنها لا تستطيع أن تمنع هذا اللقاء بسبب كون هذه المرأة زوجة أخيها، وهم يسكنون في المدينة نفسها.

كما أن السرد ينقل إلى المتلقي انطباع الزوجة بأن زوجها ـ وهو ابن عمّها ـ مضطرب نفسياً إلى حدٍّ ما، فضلاً عن كونه نموذجاً للرجل الذي لا يُتعب نفسه باتخاذ قرار، فحتى زواجُه تركَه كما دبّره الأهل والأعراف المحلية بالزواج من ابنة عمه، فهو لا يملك وجهة نظر خاصة به أو رؤية إلى الحياة، كما هو موقفه من زوجته التي سبق أن اعترفت له قبل الزواج بأنها لا تميل إليه ولا تحبه: "وحين أخبرَته أنها لا تحبه لم يغضب قطّ وقال لها وهو مصفرّ الوجه إنه يحب نفسه بصعوبة فكيف بها هي!"[303]

إنّ ما يمهّد لافتتان الرجل بالمرأة الألمانية مجموعة من العوامل، لعلّ من بينها غرابة أطواره كما تراها زوجته "خيّل إليها مرة أنه مصاب في عقله، في أعصابه، في شيء ـ أي شيء ـ من جسمه أو روحه.... بقي في فراشه أحد أيام الشتاء منذ سنوات يوماً كاملاً لم يبدُ عليه أنه يتذكر عمله أو أشغاله، ولبث يتظاهر بقراءة كتاب بعيد عن عينيه"[304]، واكتفاء السارد بالقول إن لدى الرجل طموحات وأنه يدفع ثمن بيته بالتقسيط، دون أن يُظهر السرد ما هي

301- التكرلي. فؤاد، الأعمال الكاملة، المجلد 5- القصص، تاريخ القصة: 1952.

302- كقصة "عيد التسمية" على سبيل المثال، ففي حفل يقيمه الزوجان، تصاب الزوجة الحامل بالغيرة على زوجها من أحاديثه مع النساء في البستان، وسرعان ما تقع الخلافات بينهما ليلاً بعد رحيل الضيوف، تكون نتيجتها ولادة ميتة للطفل وانشراخ في علاقتها بزوجها. (أنطون تشيخوف، قصص مختارة، ج1، ترجمة: خليل الرز، وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 2007).

303- التكرلي. فؤاد، الأعمال الكاملة، المجلد 5- القصص، ص311.

304- نفسه، ص309 - 310.

مهنة هذا الرجل أو ما هي مصادر دخله -ولعلّ هذا من مآخذ السرد- فالأحداث تبدو معلّقة في فضاء القصة دون رابط مادي فيما بينها، فحتى أخو الزوجة يقيم الحفلات الباذخة دون أن يعرف المتلقي سبب ثرائه. كما أن اقتصار القصة على أربعة أشخاص، وتمحوُر القضية حول اثنين: الرجل والمرأة الألمانية، ثم الثالث: الزوجة الشاهدة على ما يجري، والأخ في خلفية الأحداث غير الفاعلة، فإنه يقصّر من تعاطف المتلقي مع أي من شخصيات القصة التي تبدو ضعيفة.

ولذلك فإن جمال المرأة الألمانية المقترن بقوة شخصيتها وحيويتها هو النقطة الأقوى في كل شخصيات القصة، وبهذا فإن انجذاب الرجل إليها مفارق لما يسكنه من اضطراب. وفي الوقت نفسه فإن اقتصار كون حزن الزوجة وتأثرها حبيس نفسها، وعدم مصارحتها زوجها بشكوكها، وانتظارها اللحظة التي يفصح فيها زوجها عن صلته بالمرأة الألمانية، نموذجٌ لانصياعها إلى الواقع الراهن، واستكانتها إلى أنه لا جدوى من إثارة المشاكل مع زوج مصاب بالمشاكل من أساسه. إنها مصابة باضطراب يشبه اضطراب زوجها، لأنهما نتاج بيئة واحدة ومجتمع مشترك.

ولكن البارز أن المرأة الألمانية ليست من اجتذب الرجل إليها، بل كانت تتصرف على سجيتها في كل اللقاءات التي بينهما في الحفل أو في الزيارات العائلية. وهنا الاختلاف بين الثقافات، فسلوك المرأة الألمانية واحد مع الرجال جميعاً؛ تضحك وتتحدث بطلاقة وعفوية دون أي عراقيل أو تحسّبات اجتماعية. الحرية عنصر جميل تمتلكه هذه المرأة، وتعيش حياتها طبيعية منطلقة، مع ما يحمله كونها ألمانية من رمز إلى دولة أوروبية كانت لها أدوار فعالة في الحربين العالميتين الأولى والثانية، وفي منطقة العراق حيث أحداث القصة. على العكس من الرجل الذي افتتن بهذه الحرية المجسدة في مظهر المرأة الألمانية، وشعر بأن عليه هو الرجل الذي لا يمتلك حرية مماثلة، أن يزداد اقتراباً من الجمال لعله يصبح أكثر حرية. ويتصوّر المتلقي أن الرجل بحاجة إلى امرأة كهذه الألمانية يكتسب منها الحرية والجمال، غير أنه في الوقت نفسه يرغب في الاحتفاظ بمكاسبه الشرقية التي اعتاد عليها، فلن يترك

زوجته إلا إذا وافقت المرأة الألمانية على الزواج به وترْك زوجها الحالي، يقول لزوجته: "سأتركك إذا قبِلت هي أن تترك زوجها. إنها تحبني... يجب أن تفهمي الوضع. سأعود إليك إذا رفضتني. ولكنها تحبني. هل تستطيعين أن تعيشي معي بعد ذلك؟"[305]

وفي نهاية السرد الذي يسير في خط واحد من البداية إلى النهاية، يفاجأ الرجل بأن المرأة الألمانية رفضته: "تصوري، رفضت كل شيء. قالت إنها تعجب من أفكاري، ولم تتوقع مني هذه السذاجة. لا أدري لماذا كلمتني هكذا. كان حديثي جيداً بعض الشيء، ولكنها قالت إنها متعجبة من أفكاري"[306]. وتدخل مديحة - زوجته - ومعها المتلقي في نهاية مفتوحة، فالرجل يصرّح بأنه لم يعد يستطيع العودة إلى زوجته بعد ما حصل، وفي الوقت نفسه فإن ما قدّمه السرد من اضطراب شخصية الرجل يرجّح إمكانية عودته إلى حياته الطبيعية بعد أن يثير تساؤلات بشأن الفارق بين الشرقي والمرأة الغربية وطبيعة المفاهيم الاجتماعية بينهما.

ولعلّ هذه القصة التي تنتمي إلى سنوات الخمسينات من القرن العشرين متأثرة بما كان سائداً بعد الحرب العالمية الثانية من هواجس اجتماعية، والمرجّح أن الكاتب فؤاد التكرلي تأثر بقراءاته في الأدب العالمي - لا سيما أنه كان مثقفاً - كتشيخوف ومسرحيات إبسن وميللر، في مرحلة مبكرة من كتاباته انشغلت بالهم الاجتماعي البسيط ذي الطابع الأسري أو الفردي، قبل أن يتأثر بأحداث اقتصادية وسياسية عصفت بالعراق في وقت لاحق، فاتجه إبداعه إلى أبعاد رمزية وأكثر عمقاً وفاعلية.

كما في القصة السابقة "المجرى" فإن في قصة "مصيدة لجسد" لمحمد المخزنجي[307] حضوراً للمرأة الأجنبية التي يُعجب بها السارد - بضمير المخاطَب - ولكن الفارق أن ثمة احتمالاً لسوء الفهم والتردد، فالمرأة في هذه القصة فتاة من كييف، تنتمي إلى الاتحاد السوفييتي. أما الرجل فهو مصري، ويتحدث

305- نفسه، ص316.

306- نفسه، ص318.

307- المخزنجي، محمد، البستان، دار الشروق، القاهرة، 2008، تاريخ القصة: 1992.

إليها من منطلق قوة لا ضعف، يجد نفسه على قدم المساواة مع المواطنين السوفييت، بل يستطلع لنفسه طريقة يتفوق فيها عليهم، فيلجأ إلى سلاح شهرته الحضارية، ويسعى إلى التقرب من صديقته تمارا، بإهدائها قلادة ذات تميمة نحاسية على شكل قدم، مصدرها خان الخليلي في القاهرة. ولا يكتفي بهذا، بل يزعم لتمارا أن ثمة سراً كامناً في التميمة يدعوها للذهاب إلى من أهداها التميمة أو إلى من صنّعها.

لقد أدى إعجابه بالجمال الفاتن لتمارا إلى المقابلة بين نقاط القوة والضعف، صحيح إنه طالبٌ عربي جاء إلى معهد سوفييتي للدراسة وتعلُّم ما قد لا يتوافر في بلاده من خبرات، ولكنه ينعم بحريّة السفر إلى بلاد العالم، الأمر غير المتاح للسوفييت في تلك الفترة "فأنت تعرف أنهن ذوات بساطة متسامحة. وأنها كسائر السوفييت المحرومين من السفر بعيداً يتيهون بالأشياء الآتية من الخارج"[308]. كما أن بلاده الشرقية مصر، العابقة بالتاريخ القديم تحتمل كل أنواع التأويل السحري والخرافات، لأنها غنية بالغموض الذي تكشف عنه تنقيبات الآثار كل يوم.

لقد عمل السارد على مقابلة جمال تمارا بجمال آخر مماثل يخصّه ولا يقل عنه تأثيراً، وكاد ينجح في اجتذابها إليه لولا مصادفة رهيبة ومزعجة عرضت له بعد فترة من تقربه من تمارا. وحملت هذه المصادفة مقابلاً قبيحاً بعث في نفسه التساؤلات الحضارية والسياسية والثقافية والاقتصادية كلها "إن هذا جديد وطارئ على كييف التي أقمت بها طويلاً دون أن تكتشِف فيها وجود هذا المسرح. قلت في نفسك إنها لا بدّ بعض إفرازات سياسة جورباتشوف"[309]. فقد قادته قدماه في شارع "الكراسني أرمسكي" إلى بهو ومسرح تقام فيهما فعاليات شرقية استرعت انتباهه، ثم سرعان ما تنبّه إلى أنها صهيونية الطابع، تهدف إلى جذب اليهود إلى خدعة السفر إلى دولتهم المزعومة. وصُعق حين رآهم يسطون على تراثه ويجد نماذج مماثلة للتميمة التي أهداها إلى تمارا، وكل ما في معرض البهو يدعو للسفر إلى هناك.

308- نفسه، ص23.

309- نفسه، ص25.

لقد هالته سرقة تميمته وصُنع "مئات التمائم مصورة طبق الأصل من التميمة التي اشتريتَها من خان الخليلي وأهديتَها لتمارا سرجيفنا وشيدتَ عليها أسطورتك. صورة طبق الأصل زيد عليها نجمة داود على الوجهين، وحول النجمة تكاثرت كلمات بالعبرية والروسية والأوكرانية"[310]. فقضى مدّة من الزمن وهو يتحرّى ليعرف السبب، لعلّ تمارا سرّبت أسطورته إليهم، لكنّ شكوكه انتفت، وتأكّد من أن تمارا ليست يهودية. وفي هذه الأثناء التي كانت هي تحاول التقرب منه، باقية على صفاتها الجميلة، فإنه تحوّل من الجميل إلى شخص معذّب أصابه البرود والتشكيك بما حوله وإلى الحذر من الناس ومن حبيبته فترة من الزمن. "كانت تتورد وتتوهّج بينما بردتَ أنت تماماً"[311] ثمّ تصل القصة إلى خاتمة كانت بعيدة عن ذهن الطالب المصري. فها هي رياح التغيير التي هبّت على الاتحاد السوفييتي تسمح للمواطنين بالسفر، ومنهم تمارا التي تقرر السفر إلى مصر بحثاً عن مصدر التميمة الأصلي. إنه التغيير الذي رأى فيه السارد قبح فتح أبواب كييف أمام أعدائه، يحمل جمال فَتْح الباب نفسه أمام المواطنين السوفييت للمزيد من تسهيل اتصالهم بالدول الأخرى ومنها مصر. فقد نجح السارد في النهاية في انتصار قيمته الجميلة قيمة الوطن الجميل، عندما قررت الفتاة السفر إلى مصر بعيداً عن الدعاية الصهيونية[312].

يظهر انتماء إحدى الشخصيات إلى الجنسية الألمانية من جديد في قصة "**مجهولة على الطريق**" لعبد السلام العجيلي[313]، ولكنه هنا مختلف عن قصة "**المجرى**" التي ترمز فيها المرأة الألمانية إلى القوة والحرية. فالرجل الألماني من أصل عربي في "**مجهولة على الطريق**" واسمه المهندس جميل، هو الذي يحمل

310- نفسه، ص28.

311- نفسه، ص30.

312- وتشابه قصة "فيغا" -1965- لعبد السلام العجيلي في مجموعته "حكاية مجانين"، هذه القصة في عنصر التميمة المشترك. فقد أهدى السائح العربي حجراً ثميناً إلى مندوبة متجر الأحجار الكريمة "ريناتا" الفتاة الجميلة التي أعجب بها في مدينة ساوباولو البرازيلية. وجرت أحاديث كثيرة عن مزايا الفيغا الذهبية المصوغة وخصائص الحجر الكريم الذي يملكه هو، وكان الجمال متكافئاً بين الطرفين إذ أعجبت الفتاة بما يرويه لها السائح من أشعار العرب ونظرتهم التراثية إلى الجميل.

313- العجيلي. عبد السلام، مجهولة على الطريق، دار رياض الريّس، لندن، بيروت، ط1، 1997.

قيم المعرفة ومظاهر التقنية مقابل المجتمع المحلّي الذي يفتقر إلى الخبرات الهندسية الكافية.

إن نظرة الجميع إلى المهندس جميل تتّسم بالتقدير والاعتزاز في إشارة إلى أنه يحمل قيمة جمالية عالية، فهو مثل أعلى جمالي يسعون إلى خبرته. وفي واقع الأحداث فإن الحبّ المؤقت لا ينشأ بين المهندس جميل والمرأة المجهولة إلا مع نهاية إقامته في البلدة. إن فضول الاكتشاف يظهر بوصفه قيمة جميلة قبيل الشهر الثالث من إقامة المهندس جميل، إذ تتوالى عليه اتصالات المرأة المجهولة ويتجاوب مع اتصالاتها فيتحدثان على الهاتف، ويكتشف أن المرأة تعرفه، فهي التي تنتظر يومياً على قارعة الطريق الواصل بين البلدة والمدينة. ولكن المهندس لا يستجيب لإشارتها فلا يقف لاصطحابها حيث تريد.

ويتمثل الفارق بين المظاهر في الشرق والغرب في نصيحة مدير شركة تأجير السيارات الذي يحذّر المهندس جميل من الوقوف لمن يشيرون له على الطريق " لا أدري كيف الحال في البلد الذي جئت منه. ولكني أنصحك هنا بأن لا توقف سيارتك على الطريق، بين مقر عملك والمدينة، لمن يشير إليك لتنقله. بعض من فعلوا ذلك عن طيبة قلب تعرضوا لمضايقات ومشاكل"[314].

إنّ وعي الجمال حاصل عند المرأة، ولكن هدفها من التعرّف بالمهندس جميل غير معروف، ولعلها كانت تهدف إلى علاقة بعيدة الأمد، فلمّا علمت بقرب انتهاء عقد المهندس جميل انقطعت عن الاتصال به في الأيام الثلاثة الأخيرة، واكتفت باللقاء الوحيد الذي تمّ بينهما في السيارة حول البلدة ليلاً.

فقد أراد السرد في القصة أن يبيّن تستّر الجمال المحلّي بكونه مجهولاً وعدم إفصاحه عن نفسه، والموقف الشعبي غير المشجّع للتواصل بين الغرب الممثل بالمهندس جميل، والشرق ممثّلاً بالمرأة المجهولة أو أي عابر طريق آخر. أما الجمال الخارجي فهو معروف وبارز للجميع يكمن في الشهادات المهنية وكل ما يتعلّق بها، ويتطلّب الحفاظ عليه البعد عن أي احتكاك بالظواهر المحلية والناس المجهولين[315]. إن النهاية تبرز ندم المهندس جميل

---

[314]- نفسه، ص237.

[315]- تقترب من هذه الأجواء قصة "السيارة" لمحمد أبو معتوق، الصادرة ضمن مجموعته "ليلة المغول" - 1997، ولكنها تدخل في جوّ من التخييل، فمع استرجاع الأحداث السابقة يكشف الفتى "صالح" =

على التزامه بنصيحة صاحب مكتب السيارات، وإدراكه متأخراً أن وعي الجميل يتطلب حرية اكتشافه والتوجه إليه، وعدم التخوف من مشكلات قد تواجه وصوله إليه.[316]

* * *

= عن حبه لطالبة ذات كتب ورداء أبيض. الأمر الذي يدفعه إلى الحلم الدائم باللون الأبيض والبحث عن الفتاة التي اختفت لعلّه يجدها بين مجموعات الفتيات الممرضات اللواتي يلبسن البياض، ويقترن الجمال عنده باللون الأبيض مقابلاً لآلامه إثر إصابته بحادث سيارة.

316- وفي قصة "رصيف العذراء السوداء" - 1960- لعبد السلام العجيلي في مجموعته بالاسم نفسه، يدخل كلّ من عباس وماريالينا في ثقافة الآخر – الشرق والغرب- وتنشأ علاقة حب بينهما ولكنها تنتهي بماريالينا إلى الندم والذهاب إلى الدير للترهب. في تفاوت لوعي القيم بين الطرفين، وما يريده كل منهما من الحياة. أما في قصة "منتظرو قطار السادسة" - 1998- لفؤاد التكرلي في مجموعته "القصص"، فيتذكر السارد حبيبته الجميلة التي تركته إثر مشاجرة بينهما في المقهى، وتتزامن ذكراها مع رؤيته عاشقين يودعان بعضهما في المحطة قبيل مجيء قطار الساعة السادسة مساء، ويتعمّق وعيه بجمال ذكرياته مع حبيبته وظاهرة الفراق المتكررة أمامه من جديد.

الفصل الثاني

وعي القبيح في السرد القصصي

وعي القبيح

كما سبق الحديث في الجميل فإن الحكم بالقبيح هو نتاج علاقة جمالية بين الإنسان والموضوع الجمالي، وهذه العلاقة نتاج الوعي المبني على معرفة بظواهر الطبيعة والمجتمع والأشياء المحيطة بالإنسان، كما يمتدّ إلى معرفة التاريخ وإيحاءاته وما يلقيه على الحاضر من تأثيرات.

وعموماً فإن القبيح يشتمل على التنافر بين العناصر إذا ما قورن بالجميل الذي يشاركه البيئة نفسها، ففي القبيح "تأكيد الجمال سلبياً، هو التأكيد بالنقيض"[317]، و"هناك خط فاصل يصعب العثور عليه بين ما يثيره القبح من نفور أو من متعة استاطيقية... صياغة الرأي حول الأعمال الفنية هي مهمة الناقد الفني لا الفيلسوف"[318]. وتذهب بعض الأفكار الفلسفية إلى أنّ "القبح ليس قبحاً في الأصل، بل هو جمال، ولكن من نوع خاص، أي أنه جمال على صعيد الوظيفة حيث يُظهر جمال الجميل، ولولاه لما كان للجمال ذلك الظهور. بل إن رأياً يذهب إلى أبعد من ذلك حيث يقول: كل ما خلق اللـه تعالى فهو مليح بالأصالة، لأنه صُور حسنه وجماله، وما حدث القبيح في الأشياء إلا باعتبارات وهي في نفسها حسنة"[319].

وفي حال كون الإنسان موضوعاً جمالياً فإن الحكم بالقبح يمر بعوامل عديدة كالشكل والمضمون، وليس من الضروري أن كل ما ليس جميلاً قبيح،

317- جماعة من الفلاسفة السوفييت، أسس علم الجمال الماركسي، ج2، ص83.

318- ستيس. ولتر، معنى الجمال، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2000، ص104.

319- كليب. د.سعد الدين، البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي، ص197 (حاشية المؤلف: ص76. 77: الجيلاني. عبد الكريم، الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل. ج1 المطبعة الشرقية – طبعة حجر- مصر 1300هـ).

فثمة درجات للقبح: "للقبح درجات تتراوح بين القبيح بعض القبح (أي القريب من الجمال) والقبيح جداً. ولكن إذا اكتمل القبح، أي إذا افتقر إلى كل عناصر الجمال، لم يعد قبيحاً بالنتيجة، إذ يزول التناقض الذي منه نشأ. ويصبح (عكس القيمة) انعدام قيمة، ويَحُلّ الانفعال محل الفعل، وقد انتهت بينهما الحرب فلم يعودا في نضال"[320]، كما أنّ "القبيح هو غير الجميل / المحايد من الناحية الاستاطيقية / الغياب السلبي المحض للجمال"[321]، ومن حديث سقراط وديوتيما نجد تفاصيل أنّ: ما ليس بجميل ليس بالضرورة قبيحاً[322]، فـ"اللاجمال هو ضد الجمال"[323].

وهذا ما يعطي الانطباع بأن ثمة درجات بين الجميل والقبيح وأنها خاضعة للنقاش والنظر، فالحكم على الشيء بأنه قبيح يتطلب قياساً ونوعاً من القانون الجمالي والمقارنة الواسعة المقنعة مع غيره من الأشياء أو الظواهر حتى يتم الاقتناع بقبحه. أما القول بأنه غير جميل فهو يحمل إمكانية تطور الشيء وقابليته للإصلاح كي يرتقي إلى الجمال ويصبح أكثر قبولاً.

كما أن القبح مختلف في الإنسان بين الداخل والخارج "فالقبيح بوصفه مقولة من مقولات علم الجمال، يعكس الخواص الجمالية الموضوعية السلبية للظواهر. وقد يحدث أحياناً، مع هذا، أن يتواجد القبيح الخارجي مع الجمال الداخلي (انظر مثلاً صورة كوازيمودو في أحدب نوتردام لفكتور هيغو)"[324]، فهذا لا يمنع أن يقيّم الإنسان إنساناً آخر من حيث الشكل الخارجي، غير أن تقييمه بالقبح مثلاً هو تقييم منقوص نظراً لعدم استكمال معطيات الوعي ولأن تجربة المتلقي حيال الموضوع غير كافية للحكم عليه. وكذلك هو الحكم بالقبح على ظاهرة طبيعية أو مكوّن طبيعي ما، فمن حيث الظاهر قد يكون شكله منفراً، ولكنه يتحول إلى شيء جميل إذا علمنا الفائدة منه، كما هي بعض أنواع الحيوانات أو النباتات الغريبة. وفي كل الأحوال فإن الحكم بالقبح

320- كروتشه. بنديتو، علم الجمال، ترجمة: نزيه الحكيم، المطبعة الهاشمية، دمشق، 1963، ص104.
321- ستيس. ولتر، معنى الجمال، ص95.
322- ينظر: أفلاطون، المأدبة، ترجمة: وليم الميري، مطبعة الاتحاد بمصر، ط1، 1954، ص68 .
323- ستيس. ولتر، معنى الجمال، ص95.
324- جماعة من الأساتذة السوفييت، أسس علم الجمال الماركسي، ج2، ص88.

متفاوت من شخص لآخر كما هو الجمال، فقد يرى أحدهم النباتات الشوكية قبيحة نظراً لتجربته الخاصة معها وعرقلة وصوله إلى هدفه أو رغبته في الاقتراب منها، في حين أنها تحمل قيمة جميلة في نظر آخرين بسبب ألوانها الزاهية وقدرتها على صدّ أعدائها من الحيوانات أو الحشرات.

إن بعض الموضوعات في الطبيعة قابل لأن يكون تجربة جمالية ومثلاً أعلى جمالياً في حياة الإنسان، كما هو مثال الأشواك السابق. فهو قد يمثل مثلاً أعلى في التصدي للأعداء أو المتطفلين؛ "إن الإدراك الجمالي للقبيح متعذر بدون إدراك المثل الجمالي"[325]، كما أن القبيح في الطبيعة الفيزيائية ناجم أحياناً عن عاهة "وعلى هذا النحو، فلكي تكون الطبيعة قبيحة، يجب أن تبدو أنها أخطأت هدفاً ما، وأن نتهمها، إلى حدّ ما لا شعورياً، بأنها فشلت في تطبيق صياغة فنية ملازمة، والتي بدونها تكون لا جمالية"[326]، و"لتحقيق البشاعة ما علينا إلا أن نختصر التطور"[327].

وضمن اتجاه الفكر العربي الإسلامي فإن لكل كائن كمالاً نسبياً خاصاً به، وعندما لا يبلغ هذه النسبة أي "ما لا يحصل على كماله اللائق به الممكن له هو القبيح، فالقبح بهذا المعنى هو عدم الكمال، وهذا لا يحصل إلا بعوارض تعترض نمو الكائن، فتمنعه من الحصول على كماله"[328].

ويشكل عام فإن القبيح في الطبيعة صادم بشكل يختلف عنه في الفن، ففي الطبيعة أو الحياة اليومية المعيشة يكون القبيح سافراً مباغتاً للإنسان ومنفراً له، كما هو المستنقع على سبيل المثال، إنه برائحته وعفونته وركوده يقابل صورة البحيرة الجميلة ذات الماء الصافي وسط الأشجار، فهو منفر وقبيح. يضاف إلى ذلك أنه سبب لانتشار الأمراض التي تنقلها الحشرات، ولذا فإن الصورة المثالية في الحدائق والبساتين الخاصة التي يصممها الإنسان

325- مجموعة مؤلفين، المعجم الفلسفي المختصر، ص375.

326- لالو. شارل، مبادئ علم الجمال، ترجمة: خليل شطا، دار الهلال، دمشق، 1951، ص91.

327- باشلار. غاستون، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1984، ص114.

328- كليب. د. سعد، البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي، 1997، ص194- 195.

بوعي تعتمد النماذج الجميلة والمفيدة المختارة من الطبيعة بحسب ارتياح الإنسان لها.

وكثيراً ما يدعو الموروث الشعبي في المجتمع إلى نبذ القبيح بوصفه منفراً، سواء أكان سلوكاً مستهجناً أم أشياء، ويتجلى ذلك في الأمثال الشعبية والحكايات التي ترجّح قيمة الجميل بوجه خاص. كما يسخّر الخيال خدمة الجميل مقابل القبيح، مثال على ذلك الأفلام السينمائية وبرامج الأطفال التي تصوّر كائنات من عالم خارجي وكواكب أخرى، فتصوّرها بشكل كائنات غريبة المظهر غير متناسقة الأعضاء، لها زوائد لحمية أو أيدٍ وأرجل وعيون زائدة. الأمر الذي يخالف تطور الإنسان جينياً ويوحي بأنها مخلوقات مشوهة، يساعد في النفور منها عنصر الجهل بالآخر، فثمة تكريس نمطي للإنسان الحالي على أنه مثال التطور الجيني، وحالة من كمال الخَلق من وجهة نظر دينية، وبشكل مستنتج في الأبحاث العلمية مرحلياً.

كذلك فإن كل ما لا يدخل نطاق التجربة الجمالية والعلاقة مع الإنسان ليس جمالياً ولا يخضع لحكم الجمال والقبح وغيره، إذ "ينشأ مفهوم الجمال فقط حين يتم التفاعل بين الموضوع والذات. فالجمال مضمون وشكل، يعبر عنهما بشكل جمالي، وهو (الجمال) وحدتهما الداخلية المعقدة التي يلعب المضمون فيها الدور الحاسم"[329]. فعلى سبيل المثال كثير من الكائنات البحرية يمكن وصفها بالجمال أو القبح بحسب مظهرها الخارجي، غير أن الحكم الفعال مبنيّ على وظيفتها، فسمك القرش أقرب إلى القبيح لأنه يفترس الإنسان ويشم رائحة دمه من مسافة بعيدة فيهاجمه. إنه مصدر خطر دخل التجربة الجمالية بهذا المفهوم، ولذا فهو مخيف ومنفر عن قرب، وقبيح عن بُعد. أما أعماق البحار غير المكتشفة بعد، فلا يمكن أن نحكم عليها بالقبح أو الجمال ما لم تدخل العلاقة الجمالية، وكذلك هي الكواكب البعيدة لا يمكن أن نصفها بحكم جمالي إلا عندما تدخل في التجربة الجمالية بطريقة ما، إما علمياً بالاكتشافات التي تحدد ماهيتها، فقد تكون جميلة لاحتوائها على الماء

329- عدد من الفلاسفة السوفييت، الجمال في تفسيره الماركسي، ص144.

اللازم للحياة مثلاً، أو باللجوء إلى الخيال الفني بتصوّر علاقات لها بكوكب الأرض، وهذه نقطة تالية حول علاقة القبيح بالفن.

يدخل وعي القبيح تصنيفاً مختلفاً في الحالة الفنية. فالقبيح في الفن مختلف عنه في الطبيعة لأنه معالَج برؤية الإنسان؛ "القبح في الفن ليس فقط غياب التناسق، ولكنه موقف سلبي، أو معادٍ للتناسق، هو عدم تناسق ينتشر في المكان الذي ننتظر أن يكون، أو يجب أن يكون منسجماً متسقاً... وهناك فرق كبير بين أثاث ينمّ عن ذوق سليم هو بالوقت نفسه زهيد الثمن، وبين صورة فوتوغرافية فاسدة، وصورة محفورة حفراً رديئاً"[330]. فإصابة الجريح والدماء التي تسيل منه قبيحة المنظر في المشاهدة المباشرة، أو حتى على شاشة التلفاز. ولكنها في لوحة فنية ـ من الناحية البصرية ـ تحاول أن تكون أقل وطأة، نظراً لأنها تحمل وجهة نظر المصوّر الفنان، وتميل اللوحة إلى توازن عناصر كثيرة، بالإضافة إلى وعي المتلقي أنه يقف على مسافة كافية من الحدث الذي تم تصويره. إن هذا يعني تفاوتاً في الدرجة لا في التأثير بين الواقع والفن، بل إن تأثير الفن غالباً ما يكون أمضى من الواقع، فالواقع آني ومباشر، يرغب المتلقي في التخلص سريعاً من آثار القبح والانتقال إلى شيء يبعث فيه على الجمال. أما الفن فيحمل في ذاته تناقض القبيح والجميل ويدعو العمل الفني الجيّد المتلقي إلى حوارٍ في جدلية القبيح والجميل، والشرّ والخير. وينطبق هذا على أنواع الفن الأخرى التي تفتح باب الخيال كالشعر والموسيقا وغيرها، ومع ازدياد التجريد الفني تزداد صعوبة رصد القبيح ليؤثر التأثير المطلوب ويشجع وعي الإنسان على الاستيقاظ والتنبه إلى مفارقات الواقع.

ثمّة نوع آخر من القبح يدخل ضمن التقييم الفني البحت وهو الحكم بقبح عمل فني ما نظراً لرداءة الأداء فيه وسوء استخدام الأدوات. إنه قصور في إيصال الفكرة إلى المتلقي سواء أكان الهدف من العمل إظهار الجمال أو القبح أو المثل الأعلى أو غير ذلك. ليس الفن الرديء هو ما يثير تجربة كدرة

330- شارل لالو، مبادئ علم الجمال، ص91.

وإنما "قد يكون الفن رديئاً أحياناً لأن التوصيل فيه رديء أي لأن الأداة فيه عاطلة، وأحياناً أخرى يكون الفن رديئاً لأن التجربة التي يسعى إلى توصيلها عديمة القيمة، وفي بعض الأحيان يكون رديئاً لهذين السببين معاً"[331]. وبدهي أن هذا له صلة بنقد العمل الفني من حيث الجودة والرداءة في مكوناته الأساسية التي هي أساس ليحمل القيمة الجمالية، فـ"الأعمال الفنية غير القيّمة ليست قبيحة، وإنما هي غير جميلة"[332].

وتتعدد الأسباب التي تدعو إلى التقليل من القيمة الفنية للوحة على سبيل المثال، فعدم تناسق الألوان، أو اختلال أبعاد الأشياء والكائنات في اللوحة قد لا يكون مسوَّغاً فنياً، ولا يعكس نظرة الفنان أو مدرسة فنية، وإنما هو ببساطة نوع من الخلل. وفي مثال آخر نجد أن الأثاث القديم المهترئ يقيّم بأنه غير جميل نظراً لما يعتريه من عطب ولأنه يوحي بأنه لن يكون صالحاً للاستخدام بعد فترة، وهذا لا ينفي نفعه الآني ولا يجعله قبيحاً.

وفي عودة إلى علاقة الطبيعة بالفن والوعي فإن الأشجار اليابسة والجافة مظهر للموت والانعدام، لذا فإنها ليست موضوعاً جمالياً جذاباً للفن، إلا عندما يقوم بانزياح يمزج الأسطورة بالمظهر الخارجي، فقد صورت الأساطير الشرقية القديمة الحزن والتفجع لمرأى الأشجار المجردة من أوراقها والأرض الجافة شتاء، وانعكس خوف الإنسان الذي يعتمد على الزراعة والأشجار المثمرة من تشابه هذه المظاهر مع الأشجار اليابسة الميتة والأراضي الصحراوية القاحلة، فتشبّث الناس بتفسير يقنعهم ويدخل حيّز التجربة الجمالية، فلم يكتفوا بالركون إلى قانون الطبيعة في توالي الفصول، بل نسجوا أسطورة تموز وعناصر الربيع وعشتار ومنظومة من الأساطير والشخصيات لإذكاء أملهم في زوال القبيح ومجيء الجميل، وهذا يعكس واقعية في الاعتراف بأن المثل الأعلى بعيد وأن الحقيقة تكمن في جدلية الجميل والقبيح في الحياة. ومن النماذج الحديثة لتجلي لقبيح رواية "المسخ" لكافكا، فقد

331- ريتشاردز. إيفور أرمسترونج، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة وتقديم: د. مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة، 1963، ص261.

332- ستيس. ولتر، معنى الجمال، ص96.

جعلت الرجل الممسوخ نتيجة لنموذج محيطه القبيح الذي يعيش فيه، وتتداخل فيه القيم بين قبيح بالنسبة إلى الآخرين في داخل الرواية، ومعذّب بالنسبة إليه نفسه وإلى المتلقي، وهو بسبب قبحه الخارجي وقد تحول إلى حشرة عاجزٌ عن التفاعل مع ما حوله وإثبات وجوده، إنه مهدد في وجوده.

ولا يقتصر القبيح في المجتمع على الشكل الخارجي، بل إن القبيح بالنتيجة هو القبيح الأخلاقي أيضاً، إنه يتسم بالشرّ أو مشابهته والميل إليه في السلوك المؤذي للآخرين، بما يُبعد الجمال ويكون حجر عثرة في وجه المثل الأعلى الجمالي والقيم العليا التي يطمح إليها المجتمع السليم، فـ"الفن يسهم إسهاماً فعّالاً، في بلورة الوعي الاجتماعي، لما هو قبيح، حيث إنه يجسّد القبح منمذجاً، من منظور المثل الأعلى في الجمال".[333] ومجموع أفراد المجتمع عبر التاريخ هو الذي يحدد درجة القبح وإمكانية تجاوزه إلى القيم الجمالية الإيجابية.

* * *

تسبب الظاهرة القبيحة للإنسان الكثير من الألم والاضطراب في نظرته إلى الحياة، فهذه الظاهرة طرف نقيض للجميل الذي يتم السعي إليه بوصفه قيمة إيجابية. غير أن بعض الناس يتعايشون مع القبيح، وهذا حاصل بسبب نقص وعيهم بما يحيط بهم، بحيث يرون الظاهرة القبيحة أمراً طبيعياً، أو تتحول إلى شيء مفيد وإن كان غير جميل. هذا ما يتطرق إليه البحث في دراسته لنماذج من القبيح في السرد القصصي المعاصر، فموقف الشخصيات يتفاوت من ظواهر كالمسوخ المفارقة للنموذج الطبيعي المألوف، والخرافات، والانخداع بسطوة المال والثروة، إلى جانب كون الحصار على المرأة مظهراً من مظاهر نقص الوعي بالجمال.

333- كليب. د. سعد الدين، القيم الجمالية في الشعر العربي الحديث (رسالة دكتوراه في جامعة حلب)، مخطوط، 1989، ص174.

لا تنفصل القيم الجمالية عن الوعي الجمالي، ما دام نتاجاً للإنسان وحصيلة وجوده في المجتمع وتفاعله معه تأثراً وتأثيراً. ويتجلى وعي القبيح من خلال بروز بعض الظواهر اللافتة التي تشكل قاسماً مشتركاً لقيمة القبيح داخل النص ـ سواء أكان القبح سمة في إحدى شخصيات القصة، أم موقفاً، أم انطباعاً يخلّفه جوّ القصة في المتلقي المستهدف في النهاية. وتسهم مجموعة من العوامل في صياغة الوعي الجمالي للشخصية داخل القصة، كما يؤدي مجمل الظروف المحيطة بالشخصية إلى تأثر المتلقي وخروجه بانطباع عن مدى الخيارات الممكنة داخل القصة. إن الملحوظ في القصة العربية التي تبرز فيها ظاهرة القبيح بشدّة، أن القبيح يزداد قبحاً، فلا تخرج الشخصية من معاناتها، بل تزيد الحالة تأزماً. وتنغمس الشخصية في الظاهرة القبيحة وكثيراً ما تصبح جزءاً منها. وتشترك القصص في أن القبيح يتم اكتشافه بعد سلسلة من التمهيدات والتدرجات، بحيث يصبح الوقوع فيه أمراً حتمياً، وغالباً ما تكون وسائل الاستدراج حاجات غريزية.

* * *

1. المسوخ

يصيب المسخ في القصص الآتية بعض الشخصيات الفاعلة فيها، وذلك بتحولها من مخلوقات عليا، إلى مخلوقات دنيا، من مخلوقات ـ سواء أكانت من الإنس أو الحيوانات ـ تقترب من المثل الأعلى الجمالي، أو الكمال، إلى مخلوقات مشوّهة أو ذات قدرة ضعيفة أكثر بعداً عن المثل الأعلى الجمالي، وأقرب إلى العجز والضعف، الأمر الذي يجعلها نموذجاً للقبيح في وعي السارد، وينتقل بدوره إلى وعي القارئ مع تأمل الأحداث المسببة لهذا التحول، والظروف الموجبة له.

أ. المرآة ـ الأفعى

تبرز المرأة الممسوخة أفعى في أكثر من قصة، فقد تتحول أثناء السرد، أو يكون مسخها فكرة في وعي السارد يعلنها لدى رؤيته أفعى تزحف في أحد أركان البيت. كما يظهر البعد الاجتماعي المتجلي في تأثير الأفكار الشعبية في الشخصيات.

إنّ تمثُّل الشرّ في الأفعى قديم قِدم قصة الخلق وآدم وحواء، مما يبدو مبطناً في الوعي الداخلي للسارد الأساسي في القصص، أما الوعي الظاهري فيربط شرّ الأفعى بجملة من الوقائع والأحداث التي تُظهر قبح الحياة المعيشة، وتعقُّد علاقات المجتمع، والشرّ الذي يراه السارد في الأفعى كأنها أفعى الأساطير التي سلبت گلگامش عشبة الخلود، ويرى وعيه الباطن أنها السبب فيما يحيط به من قبح ومن شقاء.

"**ثلج آخر الليل**" لزكريا تامر[334]: تظهر الأفعى السوداء في هذه القصة بوصفها رمزاً للعادات والتقاليد البالية، وتدخل في وعي يوسف الشاب على أنها رمز للشرّ والقبح وإن لم يرها فعلياً. إن وجود الأفعى يرتبط بغياب أخت يوسف، التي هربت من البيت. وتتباين مواقف سكان البيت من الأفعى، فالأم تعلن أنها رأتها "وقالت الأم: ما أجملها! كانت كالملكة"[335]. أما الأب فيؤكد أنها غير شريرة "إنها تؤذي فقط من يؤذيها... وقد عاشت في البيت قبل ولادتي ولم تؤذ أحداً"[336]، أما يوسف فيرغب في قتلها والتخلص منها.

وتعمّق الأحداث التالية الاستنتاج بأن الأفعى رمز للعادات والتقاليد، فالأم المستسلمة للواقع تستكين إلى التقاليد الحاكمة والمتجذرة في البيت القديم كالملوك، أما الأب فهو يتحدى ابنه بأن يمسك الأفعى ويقتلها. إنه بقسوته على ابنته ـ كما يبين استرجاع يوسف لحدث سابق ـ يؤكد وقوعه تحت سطوة الملكة ـ التقاليد القديمة ـ وعدم رغبته في مغادرة البيت، بل يريد من يوسف أن يقتل أخته، التي جلبت لهم العار بهربها ـ من وجهة نظره.

334- تامر، زكريا، ربيع في الرماد، دار رياض الريّس، لندن، بيروت، ط4، 2001، تاريخ القصة: 1963.

335- نفسه، ص12.

336- نفسه، ص13.

أما يوسف فهو يجمع هذه التصورات ويُجْملها في أن الأفعى لا بد أن تكون "ملكة حقيقية عجيبة، مات كل عبيدها وبقيت تحيا وحيدة في أرض خربة"[337]. وهو في المرحلة الأولية من وعيه يرى القبح متجسداً في الأفعى متحدة مع المرأة التي هي أخته، ويطابق بين الاثنتين راغباً في قتل أخته كي يقتل الأفعى التي تحكم البيت، لكنه سرعان ما يقترب من إدراك قيمة الجميل حين يتخيّل السرد أنه يلتقي بأخته في السوق ويستشعر حيوية معيشتها وبيتها والرضا النفسي الذي تنعم به، ويدرك حقّها في الاستمتاع بالحياة على الرغم من الفقر، ويقدّر عالياً قيمة الحرية والحب عند أخته.

وهنا يقلع عن مشروع القتل ويترك مديته جانباً، ويصور السارد يوسف وقد تخيّل أن الأفعى الشريرة ميتة، بعد أن تبيّنت له حقيقتها الشريرة، وكونها ملكة مفترضة لا فتاة مسكينة كأخته. ويدرك يوسف قيمة القبيح الفعلية التي تمثلها التقاليد البالية. ويجدر بالذكر أن السارد المحايث للحدث يصور يوسف في تعرّفه أخته بأفعال المضارع المستقبلية "عندما سيأتي الربيع... ستتلمّس أصابعه مقبض المدية... سيسيران معاً... سيجد الأفعى"[338]، وبهذا الأسلوب فإن السارد يفلح في جرّ المتلقي إلى متابعة ما سيحصل، فالمستقبل أدعى للتشويق، مع ميل الإنسان الفطري إلى التطلع إلى ما سيحدث، الأمر الذي يهيئه السارد العليم وكأنه يكشف أحداثاً ستحصل بالتأكيد.[339]

قصة **"حالة طلق"** لحيدر حيدر[340]: تشبه هذه القصة سابقتَها **"ثلج آخر الليل"** من حيث تَوَزّع أحداثها بين ثلاث شخصيات، غير أنها هنا تعاني من متاعب الحياة كل على حدة، ولكن السرد يوازي بين الشخصيات، بحيث يتمكن المتلقي من متابعتها معاً. واللافت هو ورود عبارتين بخصوص الأفعى، تتعلق كل منهما بشخصية من شخصيات القصة. فالرجل الذي ينتظر أن

337- نفسه، ص12.

338- نفسه، ص18-21.

339- كما ترِد الأفعى بوجهها القبيح في عدد من قصص إبراهيم الكوني في مجموعته: خريف الدرويش: كـ"الحسناء" و"الوطن" و"الحيّة" - يتراوح تاريخ القصص بين 1992 و1993.

340- حيدر. حيدر، الومض، دار ورد، دمشق، ط3، 1998، تاريخ القصة: 1969.

توافيه المرأة يتذكر الأفعى، أما الصياد الذي توغّل حتى حاصره الطمي "أرعشه صفير أفعى داسها فانسربت بين الشيح. وعلى نحو لامع برقت في ذهنه كلمة أبيه. الحية امرأة غضب اللـه عليها فمسخها أفعى"[341]. أما الشخصية الثالثة المحورية؛ المرأة التي تعاني حالة طلق فليس لها صلة بالأفعى.

يسعى السارد بضمير الغائب إلى خلط الأوراق، وخلط الأزمنة وحيوات الشخصيات، فيفتتح القصة وينهيها بالبراري، ولكنه ينقّل السرد بين الشخصيات الثلاث: الأم، والصياد، والرجل الدبلوماسي، ويضمّن السردَ أحداثاً متواترة يشغلها كل على حدة: المرأة الزنجية، والكاهن الذي يعمّد وليداً. وبالنظر إلى الشخصيات الثلاث: الرجل الدبلوماسي والصياد والأم، فإننا نكتشف أنهم جميعاً يعانون لحظات عصيبة، غير أن الأم هي الوحيدة التي تفوز بالحصول على القيمة الجميلة أي الولادة والخروج من حالة العذاب التي تعيشها في حالة الطلق. أما الآخران فيعمّق حضور الأفعى في وعيهما حال القبح التي يعيشانها ويكشف عن الخطر المحدق بهما، كما أن النهاية التي يحصلان عليها تأكيد لقبح الحياة ووجهها الشرير كالأفعى القاتلة. فالبعد السياسي يتجلى في معاناة شخصية الدبلوماسي من وحدته وشعوره بالوحشة وهو ينتظر امرأة يعلم أنها قد تشي به وتكون فخاً له.

ويبدو الارتباط واضحاً بين الأفعى وكل من الإله والمرأة في وعي الرجل الدبلوماسي على لسان السارد: "المرأة إله وأفعى في جسد واحد. قال الذي يشتعل شوقاً وحقداً"[342]. فالرجل يرغب في لقاء المرأة الزنجية، ومن خلال علاقته بها ينتابه السكر والنشوة، في عالم أشبه بالخيال، وهو جانب الشوق الأقرب إلى قيمة الجمال، في حين أنه في الجانب الآخر يتهرّب من الاعتراف بأنه يحقد على المرأة الزنجية التي استدرجته إليها لتكون كالأفعى، أوقعته فريسة الاعتقال صباح اليوم التالي.

341- نفسه، ص72.
342- نفسه، ص68.

يدوس إسماعيل الصياد أفعى، فتتبادر إلى ذهنه عبارة والده حول المرأة الممسوخة أفعى بسبب غضب اللـه، إن علاقة الصياد باللـه تبدو غائمة أثناء السرد، فهو كما يروى السارد في البداية: "وإسماعيل رجل يؤمن باللـه أيضاً في ساعات الضيق، لكنه يؤمن بالصيد أكثر"[343]. أما في النهاية بعد أن أيقن بأنه لن ينجو من الموت في الطين الموحل فقد "كان الآن منهكاً مستسلماً... وكان هناك، بعيداً بعيداً ربه الذي ناداه"[344]. فالإيمان يبدو بالنسبة إلى إسماعيل مسألة ثانوية لا تؤدّي دوراً منقذاً مقابل عدم التزامه الحيطة والحذر أثناء اندفاعه غير المحسوب إلى الدغل والقصب حيث سرب البطّ.

كان الرجلان خاسرين في هذه القصة، في حين وهبت المرأة الأم الحياة لوليد جديد. وبالنظر إلى مجمل قصص حيدر حيدر، وإلى أن القصة مكتوبة عام 1969 ـ أي بعد نكسة حزيران بعامين ـ فيمكن الحصول على مؤشر بتأويل خسارة الرجلين بأنها الخسارة العربية التي أضاعت فرصة الانتصار، في حين تستمر الحياة وتولد الأجيال الجديدة كما هو وليد المرأة الأم، والوليد الذي يعمّد في الكنيسة المجاورة. ويدعم ذلك عنصر طيور البط ـ المقابلة للأفعى ـ فإسماعيل "قبل أن يخرج من بيته، حلم بصيد وافر. ببط يسدّ منافذ الأفق. بط أبيض وأخضر وأسود... جنون من الطلقات ويتكوم البطّ القتيل والجريح قربه فوق الطمي"[345]. ومع أن إسماعيل يحلم بصيد الطيور، فإن الطيور ذات ألوان هي ذاتها ألوان العلم العربي ومع لون الدم بفعل الطلقات، يستكمل ألوانه بالأحمر.

إن من الممكن تأويل الصيد على أنه الظفر بالمعركة، وامتلاك سرب الطيور على أنه النصر، والمثل الأعلى الجمالي المتحقق، ولكن الأحداث جرت في اتجاه آخر يعمّق وعي القبيح وسلطة الأفعى مقابل أمل جديد.

في قصة "جوع" لزكريا تامر[346]، نجد الصورة القبيحة للمرأة مرتبطة بحال الوفرة المادية والغنى وحبّ التملك، فأحمد الشاب الفقير يغتني فجأة وهو

343- نفسه، ص68.

344- نفسه، ص76.

345- نفسه، ص68، كما تتكرر هذه الصورة في الصفحة 70.

346- تامر- زكريا، الرعد، (صدرت الطبعة الأولى عام1970).

في حلم بعد أن ترنّح وغاب عن الوعي. فكان أن استبدل حاله من الفقر إلى الغنى، فصار ملكاً، وما إن حاول تملّك المرأة حتى "سارعت المرأة تطوّق عنقه بذراعيها مطلقة ضحكة ماكرة، ثم تحوّلت أفعى سوداء، والتفّت حول عنقه، وشددت الضغط عليه"[347]. إن هذه إشارة إلى أن أحمد يحمل وعياً داخلياً بالقبيح الذي يَمثُل ظاهراً بالأفعى، وباطناً بكل ما هو من لوازم التملك والسيطرة، لذا فهو سرعان ما يستفيق من إغمائه مسترجعاً ذكرياته التي يتجلى جمالها في أمّه، ويعود إلى حياته الطبيعية مفضلاً الفقر والشظف مع النقاء؛ المثل الأعلى الجمالي لديه، على حياة الغنى ذات الطابع القبيح المرعب.[348]

ب. المرأة المتحولة

تتحوّل المرأة من كونها إنساناً جميلاً إلى مخلوق قبيح أو إنسان قبيح، وذلك في بعض القصص لتدل على الحيرة التي تكتنف إحدى شخصيات القصة تجاه مثلها الأعلى الجمالي، أو لتعبّر عن حال القبح التي تسود المجتمع وينتقل الوعي بها من الشخصيات داخل القصة إلى المتلقي خارجها، ويبرز العامل الاقتصادي في فقر الشخصيات.

يصيب المرأة التحول في ثلاث قصص لزكريا تامر نتخذها نموذجاً:

"القبو"[349] تُغرق هذه القصة في تفاصيل حياة رجل فقير يعيش في قبو أحد الأبنية. إن السارد بضمير المتكلم هو البطل نفسه بؤرة السرد، الأمر الذي يوحي للمتلقي بأن ما يحصل رهين اللحظة وأن الحدث يقع أمامه مباشرة. إن الرجل المعذّب وسط ركام من القبح، يحاول أن يتجاهل الكآبة المحيطة

347- نفسه، ص67.

348- نجد الأفعى بشكل جزئي في قصة "الأفعى وأيام الحرب"- 1966- لوليد إخلاصي – المجلد الخامس.

349- تامر. زكريا، صهيل الجواد الأبيض، دار رياض الريّس، لندن، بيروت، ط4، 2001، تاريخ القصة:1960.

به، ويتجاوب مع انفعالاته الراغبة في المرأة التي ترقص، فالرجل ينظر إليها، ولكن نشاطه يفتر وسعادته تتهاوى عندما تتحول المرأة فـ "بغتة فوجئتُ بتبدل بشع إذ أخذ اللحم يهترئ ويتفتت ويتساقط أرضاً قطعاً صغيرة، كريهة الرائحة، فأذهلني هذا التحول، وتراجعت إلى الوراء مذعوراً..."[350] فقد فوجئ بأن المثل الأعلى الجمالي لديه في المتعة والسعادة قد اضمحل ليخلي الساحة للقبح الذي يستولي على كل شيء، ولتتوالى مصاعب الحياة التي تنتهي باستيقاظه من إغمائه ومرضه، تماماً كما حصل مع البطل في قصة "جوع" لزكريا تامر. ومن جهة أخرى فإن البطل يعي انتشار القبيح من حوله، حتى إنه لا يترك للجميل، أو الجليل فرصة للاقتراب.

وكما في قصة **"حالة طلق"** لحيدر حيدر، فإننا نجد إشارة إلى دور الإله في حياة الرجل بطل القصة. إنه يشبه الرجل الدبلوماسي في بحثه عن الإله وحبّ الحياة وسعادتها باقترابه من الفتاة الجميلة، لكنه لا يحصد سوى الحزن واليأس[351]، كما يشبه الصياد لا سيما في النهاية حيث يبقى وحيداً يقول "لم أكن أكثر من كومة لحم بائسة لا يستطيع مساعدتها أي إله"[352].

"القرصان"[353]: يقتصر التحول في هذه القصة على فتاة صغيرة تزايلها البراءة لتتراءى للقرصان و"تطل من عينيها نظرة عاهرة عجوز بعثت في أوصال القرصان هلعاً متوحشاً"[354]، وتَلوح له هذه الطفلة مرة أخرى في هيئة ذكرى من الماضي[355].

إن هذه التخيلات تعكس وعي القرصان قبح الواقع المحيط به، مقابل مثله الأعلى الجمالي: رندا حبيبته التي ماتت منذ زمن بعيد، غير أن القرصان هنا على خلاف قصص تامر السابقة في هذا الفصل، شخصيةٌ قبيحة أكثر منها

350- نفسه، ص39.
351- ينظر: صهيل الجواد الأبيض، تاريخ القصة: 1960.
352- نفسه، ص41.
353- تامر. زكريا، ربيع في الرماد، تاريخ القصة: 1963.
354- نفسه، ص94.
355- ينظر: ربيع في الرماد، ص99.

معذبة، فهو يعاني عبثية الحياة بعد أن مارس الظلم والشرّ في غاراته البحرية، ويصور السارد نهاية القرصان بأن تَحَول إلى مهرج كئيب يفقد حياته ولا يفلح حتى في امتهان الكوميديا، بل يموت وحيداً.

"**الهزيمة**"[356]: إشارة إلى هذه القصة قبل أن ترد في جزئيات آتية في البحث، فإن ما يغلب فيها هو المكان القبيح، ويحاول البطل "خليل السامر" أن يهرب من الواقع القبيح، غير أنه لا يفلح في ذلك بل يبقى أسيراً ويتحول هو الآخر إلى قبيح. وتبرز المرأة الحاملة لقيمة الجميل الذي يتصدّى للقبح في هيئة "ملكة سوداء الشعر"[357] تتذبذب بين تظاهرها بالقسوة، وإضمارها الرحمة والعطف، ثم إنها "تهاوت على الأرض ميتة ثم تحولت فراشة، واختفت في فراغ أسود"[358]. وتتطابق صورة الملكة مع رندا حبيبة القرصان في قصة تامر السابقة "**القرصان**"، من حيث شعرها الأسود، وتزداد حيرة البطل عندما "أبصر ملكة سوداء الشعر تسقط ميتة، ولم تتحول بعد لحظة إلى فراشة إنما ظلّت ملقاة على الأرض جثة صفراء"[359]، مما يؤذن بانتصار القبيح على الجميل وتهاوي المثل الأعلى الجمالي وضياع البطل وسط زحمة القبيح ليصير قبيحاً هو الآخر[360].

جـ الطيور

تدل الطيور في أصولها الأسطورية على الحرية والانعتاق من القيود الأرضية والارتحال إلى عوالم الجمال والقيم النبيلة[361]. والعصافير في الحياة اليومية المشاهدة هي تلك الكائنات اللطيفة التي لا تأنس بالإنسان، بل

356- تامر، الرعد، صدرت الطبعة الأولى عام1970.

357- نفسه، ص113.

358- نفسه، ص114.

359- نفسه، ص115.

360- في قصة زكريا تامر "في ليلة من الليالي" - مجموعة النمور في اليوم العاشر- 1978- تتراءى النساء لبطل القصة على أنهن أشبه بالدمى. كما تظهر صورة لعروس البحر في قصة "شيء من رائحته" 1999، لمحمد عز الدين التازي، في مجموعته بالاسم نفسه، مشوهة برأس سمكي ونصف سفلي بشري.

361- ينظر: كامبل. جوزف، سلطان الأسطورة، ترجمة: بدر الديب، المشروع القومي للترجمة، القاهرة 2002، ص47.

سرعان ما تهرب منه، لكنها غير مؤذية، وبذلك تكون مادة جمالية أقرب إلى قيمة الجمال منها إلى أي قيمة أخرى، كما أنها طيور مغرّدة بسيطة، ذات لون واحد رمادي، تنشط مع الفجر وتنام مع الغروب... وهي كائنات مسالمة اعتاد الإنسان وجودها والتعايش معها. وتظهر الطيور في شكلها القبيح لا سيما أنها تفارق خصائصها الإيجابية في الطيران والانطلاق بحريّة، إلى سمات سلبية فتتحول إلى كائنات مضطهدة ومهددة بالانقراض. ويتفاوت سلوك الشخصيات المحيطة بها فيغلب على الأطفال الإقدام على حب الطبيعة والطيور ومحاولة الدفاع عنها، أما الكبار فهم ينأون بأنفسهم عن مواجهة المخاطر ولا يلتفتون إلى القيم الجميلة.

تحضر العصافير في القصة العربية المعاصرة متمتعة بالصفات السابقة، كما أنها ملازمة في العادة للطبيعة والأشجار، أي أنها محتضَنة بالبيئة الجميلة، وبهذا فإن غياب الأشجار أو وجود طيور كاسرة غير مألوفة في بيئة الحدائق أو البساتين في المدن من دواعي إعاقة معيشة العصافير، أو حتى اندثارها واختفائها، وهذا ما يتجلى في القصص التي ظهرت فيها العصافير بوصفها من ملامح الجميل، بل إن الخطر الذي دهم وجودها أدى في أحيان كثيرة إلى تقويض الواقع وتحويله إلى قبيح، وكان تحول العصافير ومسخها إلى مخلوقات أخرى، أو إسباغ قدرات خارقة عليها، من وسائل كشف وعي القبيح عند متلقي هذا التحول السلبي.

نجد عند زكريا تامر في قصته "الصقر"[362] مظاهر الطبيعة وهي صوت بطل القصة، فالبطل السارد بضمير المتكلم يحكي بؤسه وفقره في واقع قبيح يفرض عليه العذاب على الرغم من محاولته تجاهله والسخرية منه، ولذا فإنه يجد "أشجار الشوارع صفراً، عارية الأغصان بلا عصافير، فالعصافير هجرت أعشاشها وأمست تعمل في ملهى ليلي"[363]. وتحت وطأة قبح الحياة، وضعفه إزاءها، وشعوره بأن كل الأطفال والآخرين محاصرون، فإن المفاهيم تختلط عليه. لقد مُسخت العصافير إلى عمّال في ملهى ليلي، وباتت الطبيعة

362- الرعد، تاريخ القصة: 1970.

363- نفسه، ص19.

التي كانت جميلة، قبيحة ميتة في انعكاس لصدى الناس وواقعهم الذي ينتهي بموت سارد القصة، وتموت معه أحلامه الجميلة!

تظهر قصة "**مساكن للعصافير**"[364] لوليد إخلاصي، وكأنها عدسة مكبرة للمقطع الذي يندب الأشجار والطبيعة ورحيل العصافير في القصة السابقة "**الصقر**" لزكريا تامر. وهي تلجأ إلى تقنية السارد العليم الذي يسلط الضوء تارة فأخرى على شخصيات القصة، غير أنها تتيح فرصة أكبر للعنصر البشري وتجعل الصراع عملياً يدور بين مدير الحديقة والأطفال المدافعين عن العصافير.

ولكن يمكن القول بأن قصة "**الصقر**" لزكريا تامر اختلفت عن قصة إخلاصي في نقطتين، الأولى أن العصافير في "**الصقر**" هجرت أعشاشها بنفسها، والنقطة الثانية هي أن بطل القصة مركزي تدور حوله الأحداث ويبقى المحورَ الوحيدَ من البداية حتى النهاية متيحاً لقيمة القبيح أن تتجلى من حوله وأن يعيها هو بالمقابل وإلى جانبه المتلقي الذي بات لصيقاً به عارفاً ظروفه[365].

إننا نجد في "**مساكن للعصافير**" لإخلاصي فرصة للأخذ والردّ في الصراع بين مكونات المجتمع، وعلى الرغم من اكتساء العصافير بصبغة بشرية في امتلاكها المقدرة على الكلام، واقترابها من أن تكون رمزاً لفئات ضعيفة في المجتمع، فإن كون باقي الشخصيات كلها بشرية يبعد هذه الإمكانية. كما أن صفاتها الهشّة لم تغادرها، فهي ضعيفة في حوارها مع مدير الحديقة، ولم تفلح في إقناعه بالعدول عن قرار طردها إن لم تدفع المال، وسرعان ما هوت أعداد كبيرة منها ميتة بعد إبعادها عن الحديقة نظراً لتهويمها في السماء وقد باتت بلا أعشاش.

إن وعي القبح الحاصل يقتصر على الأطفال وحدهم داخل القصة، فـ "الأزهار فقدت أحبّتها فماتت، أما الأشجار فكانت تجفّ ببطء مقبلة على

364- إخلاصي، وليد، مختارات، المجلد الخامس، دار عطية، بيروت، ط1، 1999، تاريخ القصة:1972.

365- ومن ناحية أخرى، فإن المرأة في قصة "في الداخل عالم آخر" لليلى العثمان - 1979- مجموعة في الليل تأتي العيون- تتمنى أن تمسخ عصفوراً.

موت محتقن بأجساد واهنة"[366]، لأنه وعي مقرون بالفعل والعمل على ادخار المال من أجل دفع المبلغ لمدير الحديقة والسماح للعصافير بالعودة. صحيح أنَّ السارد يعلن أن الرجال والنساء حزنوا لذبول الحديقة، لكنهم على الرغم من ذلك عارضوا مشروع أبنائهم بجمع المال للعصافير، في موقف متناقض لا يبيّن السارد سببه، ما دامت سطوة مدير الحديقة لا تتعدى حديقته، ولا يصعب الحصول على المال، بدليل أن الأطفال تمكنوا من جمعه فيما بعد.

وفي النهاية فإن هذه القصة تتفق مع قصص أخرى كـ "**حالة طلق**" لحيدر حيدر في أن الأطفال هم الأمل بالمستقبل وأنهم جيلٌ يحمل قيماً تختلف عن قيم آبائهم في الاندفاع نحو مُثل الخير والجمال. لذا فإن المتلقي يجد أن الكبار يسهمون في قبح الحديقة، وأنهم يفتقدون الوعي بالجميل والقبيح معاً، بما يجعلهم في سكونهم لا يختلفون عن مدير الحديقة، كما أن وعي المتلقي ينحرف بالعصافير لتنتقل هي الأخرى أيضاً من الجميل إلى المؤلم الذي يقترب من القبيح، فهي ساكنة تنتظر المبادرة من الآخرين دون أن تحاول بذل أي مجهود غير الاستعطاف والبكاء.

تتخذ قصة "**العميان**"[367] لمحمد المخزنجي مساراً مختلفاً عن القصتين السابقتين، وإن كان الموضوع نفسه عن العصافير، إنما بشكل أكثر توسعاً، وباللجوء إلى طريقة ثالثة في السرد، هي السارد بضمير المخاطب. يضع الساردُ المتلقي نصب عينيه وهو يبدأ السرد من مكان محدد هو المقهى الذي يحمل من سمات الظلام ما يمهّد لوعي المتلقي قبحه فيما بعد؛ "سأدلك على مكانهم، وسيكون مثيراً أن تراهم في هذا المقهى شبه المظلم يمضغون ساعات عتمتهم على مهل"[368]. وتنتهي القصة في المكان نفسه أي بالمقهى ولكن بعد أن يكون السارد قد غيّر بؤرة القصة، واسترجع أحداثاً سابقة كان لها دور في نشوء المكان ـ المقهى وحالة العماء التي أصابت مرتاديه. ومع إسهاب السارد في وصف "ساحة العُمي"[369]، وما يرتبط بها من مرافق كالمقهى الذي يرتاده

366- إخلاصي، مختارات، المجلد الخامس، ص191.

367- المخزنجي، محمد، البستان، تاريخ القصة: 1992.

368- نفسه، ص33.

369- نفسه، ص33.

العميان، وكالبائعين العميان في الجوار. إن المتلقي يدرك فيما بعد أن السلوك القبيح الذي ارتكبه الناس بحق الشجرة والطيور، كان سبباً في إصابتهم بالقبح لأنهم لم يعوا درجة القبح الاجتماعي الذي كانوا فيه قبل قطع الشجرة.

وقبل أن يغيّر السارد بؤرة السرد الأولى في المقهى المغلق، فإنه يبادر إلى سرد حكاية داخلية عن المحافظ "أبو بطن"، بما يوهم المتلقي أنه يتّبع أسلوباً في تقطيع أوصال السرد إلى حكايات منفصلة، غير أن استرجاع حكاية هذا المحافظ المحبّ لولائم الطعام، تكشف عن الفساد الذي انتشر في أرجاء المدينة وبدأ يكسوها بالقبح، فالقبح ينشأ أساساً من تعطيل القدرة على العمل والفاعلية، ويكمن القبح في العجز عن أداء الوظيفة وعرقلة مسير الحياة؛ "بدليل المنظر الذي ظلت عليه شوارع المدينة في عهده: مبقورة البطون دائماً وأحشاؤها خارجة منها بدعوى إصلاح شيء ما فيها، لم يكن ليتم إصلاحه أبداً"[370]، كل هذا ليترك الفرصة للمقاولين لاختراع أعمال إضافية يحلو لهم فيها النهب وتحلو له الولائم.

إن أموراً كهذه قد تبدو هامشية، غير أن المحور التالي في السرد: الشجرة، هي التي أبرزت عمق الهوة بين الجميل والقبيح، بوصف الشجرة مثلاً أعلى جمالياً لسكان المنطقة، بل إن ما تتمتع به من تاريخ ضارب في الزمن، وأصالة لها علاقة بالأحداث الجليلة في الوطن، جعل منها رمزاً وطنياً للمدينة، بل للبلد كله، مصر التي يصرّح بها السارد "حتى لقد قيل إنّ هناك من طعّم فروعها بأغصان من كل أشجار الشوارع المصرية فاحتملتها وأمدّتها بعصارة الحياة"[371].

وعلى مدى صفحات عديدة يتوسع السارد في بيان أهمية الشجرة وتاريخها، فهي مَثَلٌ أعلى جمالي وفي الوقت نفسه مرجعية لقيمة الجليل، إنها "الشجرة التي تقف في قلب ذكريات صباهم جميعاً وقلب ذكريات المدينة"[372]. إن الوصف هنا ليس اقتطاعاً من زمن الحدث، وإنما هو تقنية لا بدّ منها لبيان المفارقة مع النتيجة التي نالها أصحاب السلوك القبيح. فبعد

370- نفسه، ص36.

371- نفسه، ص41.

372- نفسه، ص38.

تمهيد السارد بأن نيّات الفساد في المدينة وصلت إلى المكتبة القديمة التي تحتوي أكثر من مئة ألف من الكتب القيمة والمخطوطات النادرة النفيسة، وبعد بيانه التفاصيل المؤسية التي طالت المكتبة تدميراً وهدماً من أجل بناء استثمارات عقارية وفنادق، جاء دور الشجرة القديمة لتصبح هي الأخرى مهددة بالإزالة ضمن خطة مشروع إزالة الحديقة المجاورة على شاطئ النيل.

يأخذ السارد في التدرّج شيئاً فشيئاً في سرد تاريخ الشجرة، كي تتّحد في وعي المتلقي بقيمة الجلال بشكل أساسي، في حين أنها اكتسبت قيمة الجمال عند أهالي المنطقة والمدينة نظراً لمعايشتهم لها وارتباطهم بها، وتقديرهم الأحداث الجليلة والمبهجة التي احتضنتها. فتحت ظلالها كُتبت المؤلفات التاريخية، والقصائد، وأقيمت مجالس الطرب، أما أغصانها الكثيفة فأُثقِلت بجموع الناس المرحّبين بالقادة الوطنيين، وفيها كمن قنّاصون يترقبون في ظروف متفرقة[373]. ويتعاظم الوصف فينتقل من سماتها العاطفية عند الناس إلى خصائصها الفيزيقية، فهي شاهقة الارتفاع، أما جذعها فلا يكاد يكفيه صف كامل "من الأولاد كانوا في رحلة مدرسية، راق لهم أن يشبكوا أياديهم معاً حتى يحيطوا بالشجرة"[374]، وهي متنوعة الألوان هائلة الظلال.

إن كل هذه الصفات تجعل من الشجرة مادةً تخييلية، فالمتلقي يستخلص مكانة الشجرة، وأنها رمز جليل للوطن الذي يحتضن أبناءه ويحمل تاريخاً حضارياً وعاطفياً واسعاً. وإن هذا التخييل لا بدّ منه لا سيما أن استمرار السرد يتجه إلى مزيد من التخييل فيما يتعلق بلوازم هذه الشجرة، أي الطيور التي تؤدي الدور الأساسي في تكوين وعي للقبيح عند المتلقي وشخصيات القصة على السواء. ويمكن في هذا المقام المقارنة بين الطيور والبشر، فكل منهما اتخذ موقفاً مناقضاً للآخر، كان الحسم فيه للطيور، وإن لم يكن هذا الموقف واضحاً منذ بداية المشكلة. فقد وقف الناس مترقبين ما سيحصل، فبعد أن قضت الآليات على أشجار الحديقة، وتكسّرت أغصانها وتشردت طيورها، بقيت الشجرة الهرمة وحدها في حالة انتظار لما سيجري.

373- ينظر: نفسه، ص39- 40.

374- نفسه، ص41.

إن الناس لم يحركوا ساكناً عندما قُطعت أشجار الحديقة، ولم يتملكهم سوى الحيرة على ما حصل، وبقوا واقفين مشاهدين لما يجري، فقد "وقف عشاق الشجرة يراقبون الأمر من الضفة الأخرى للشارع، وكان عددهم يقدّر بالآلاف، ثم أتعبهم الوقوف فانصرف من انصرف وبقي أكثرهم عشقاً للشجرة وارتباطاً بها"[375]. إن هذا المقطع يوضح موقف المتفرّج الذي سلكه الناس، فعلى الرغم من أنهم عشاق لها، فإنهم لم يفعلوا شيئاً، لم يحتجّوا ولم يبذلوا أقل مجهود أو كلمة تجاه الآليات والقائمين عليها، وكأنهم من مكان آخر، يجمعون المتناقضين: حب الشجرة، والاكتفاء بالتحسّر. ويمكن القول إن الدهشة كانت سيدة الموقف لكن السرد لم يبين شيئاً من هذا القبيل، إنه يركز المحور على الشجرة التي لا تملك سوى الاستسلام على الرغم من قوتها الهائلة. وفي هذه الحال تبرز واقعية الشجرة في أنها كائن حي ثابت في الأرض لا يمكنه الحركة ولا المقاومة، وعلى الصعيد المعنوي الرمزي فإن الشجرة التي أثبتت جدواها في الماضي والحاضر، بوصفها حاضناً لقيم الجميل والجليل، تعتبر حاضناً للمستقبل، وإن فقدانها لن يترك فراغاً في الحديقة فقط وإنما في نفوس الناس، ولا بدّ لهم الآن من الدفاع عنها والتمسك بها، ولكنهم لم يفعلوا.

انطلاقاً من الجانب التخييلي، فإن السارد قد أتاح الفرصة للمتلقي كي يتفهّم وضع الشجرة ومكانتها. وهو عندما يقف من الحكاية موقف المشاهد يرقب حركة جموع الناس، مترقّباً حصول شيء ما، ويفكّر بما سيحصل، وانطلاقاً من الشجرة فإن السارد ينقل المحور منها إلى الطيور. فبعد التمهيد في وصف الطيور التي "طار بعضها ليبيت على الأسطح وأفاريز المباني في الضفة الأخرى من الشارع، لكنها لم تهبط قط إلى رؤوس الأشجار المقطوعة على الأرض"[376]، ينتقل السارد إلى المفاجأة في سلوك العصافير العدواني المهتاج. فبعد أن تهاوت الشجرة العظيمة وسط دهشة الناس وحزنهم، "أخذت الطيور تهوّم في سماء الشارع الخفيضة بلا انقطاع وكان الوقت عصراً.

375- نفسه، ص43.

376- نفسه، ص42.

اختلطت عصافير الأمس الشريدة بطيور الليل التي استيقظت قسراً في النهار"[377].

وكان أن فاجأت الطيور كلها الناس الموجودين بسلوكها العدواني الحانق، حين سكنها وعي القبح الحاصل، وافتقدت الجمال الذي زال بزوال الشجرة، فأخذت تهجم على الناس تتقصّد عيونهم تحديداً، إذ "راحت المناقير تندفع في تصويب خارق نحو العيون. فقط العيون. تخترقها وتغوص فيها وتنهش"[378]. ففي حين كان الناس مستكينين دونما حركة وكأن الأمر لا يعنيهم، تحرّكت الطيور منتقمة و"لكن أكثر الصور إفزاعاً كانت لعصافير الجنة وأبي اليسر والدوري الصغيرة والشراشير"[379].

لقد عمل السارد من خلال هذا التصوير على إدانة سلوك الناس الاستسلامي غير المبالي بما يحصل، ونسب إلى الطيور ولا سيما الضعيفة منها صفة الوعي (الإحساس) بالقبيح. فكان انتقامها من القبيح بالقبيح. وبات العميان في المقهى شهوداً ونماذج مرئية معيشة لما حصل في السابق، ينالون جزاءهم، فهم خاسرون في الحالتين، فقد زالت الشجرة، ولم يكن سلوك الطيور وسيلة لاستعادتها، بقدر ما كان وسيلة لإيقاظ الضمير والوعي في نفوس الناس السابقين، واللاحقين، والمتلقين الذين تصبح الشجرة نموذجاً ومثلاً جمالياً أعلى لديهم وإن لم يعايشوها.

فالمجتمع ينقسم بين تأييد حقّ الطيور في الشجرة، والهرب من المواجهة، والاكتفاء بالفرجة على ما يجري من تحطيم لشجرة الطيور. وفي النتيجة فإن الطيور تنتصر لحقها وتثبت القيم الجميلة مضافاً إليها قيمة الانتقام ممن خذلوها، وهذا ما يعطي انعكاساً سياسياً في المطالبة بالحقوق وإثارة قضية الموقف من أحداث المجتمع ونصرة المستضعفين فيه إذا وضعنا في الاعتبار القيمة التاريخية للشجرة، ودورها السياسي في تمتين الروابط الاجتماعية بين الناس ودلالتها على القيم الوطنية والقومية. فالشجرة العظيمة الضخمة في الحيّ تذكرهم بسنوات البطولة وشخصيات وطنية جلبت المجد لبلادهم،

377- نفسه، ص45.

378- نفسه، ص45.

379- نفسه، ص46.

ومع ذلك فإن المتنفذين والتجار الطامعين يتمكنون من قطع الشجرة بهدف إقامة مشروع تجاري مكانها. إن القصة هنا مثال يتّخذ من المتنفّذ والتاجر نموذجاً مناصراً للقبيح، ولكنه يدين أيضاً عجز أهل الحيّ عن الدفاع عن شجرتهم ـ رمز التاريخ الوطني ـ إلى درجة أن العقوبة جاءت من كائنات مستضعَفة هي العصافير تنقر عيون الخصوم وبعض أهالي الحيّ المتخاذلين، مما يفتح نافذة من الأمل بزوال القبيح وتأكيد نيله العقاب. ومن اللافت أن الطيور قد هاجمت كل الناس الموجودين عند الشجرة، وقد وضّح السارد أن من بقي كان من عشاق الشجرة بشكل أساسي، وجاء هجوم الطيور إمعاناً في محاسبة العشاق على سلبيتهم وتقاعسهم.

ومع نهاية القصة يعود السارد إلى تركيز السرد في المقهى والعميان، غير أنه يزيل ما قد يتبادر إلى الأذهان من أن الحادثة انتهت وأصبحت من الماضي، وأن وعي القبيح سيتحول إلى شفقة أو رحمة، فما يحصل هو العكس، إن العميان مهددون بالتحول إلى موقف ساخر كوميدي، قبيح في جوهره، عندما يأتي أحد المبصرين إليهم و"يُحاكي صوصوة وشقشقة عصافير ورفرفة أجنحة فيتفجّر جنون هلعهم. يبدون كأنّما تمشّطهم موجة واحدة صاعقة من الرعب يأتون معها بنفس ردود الأفعال الفزعة"[380]، ليبقوا على الهيئة التي مُسخوا إليها نموذجاً يوقظ فيهم وفي رائيهم وعي القبيح والسعي إلى تفاديه.

تتطرق قصة "النهر والبحر"[381] لمحمد عزّ الدين التازي، إلى علاقة اليهود بغيرهم في مدينة فاس. وتبرز العصافير فيها على نحو يشبه ما ورد في قصة وليد إخلاصي "مساكن للعصافير"، ففي هذه القصة أيضاً ثمة أشجار تسكنها عصافير ولكنها مهددة بطيور أخرى لا بالبشر، الأمر الذي يجعل المقارنة قائمة بين عالم الطيور وعالم البشر الموازي. فـ "الشارع مشجر بالنخيل، في الوسط وعلى الجانبين نخلات تعشش فيها العصافير مشقشقة في الأماسي، قبل أن تباغتها البوم فتتفرق في غير اتجاه. مشهد غارات البوم كان يكسر صمت المساء الحزين"[382]. ويأتي هذا المشهد في افتتاحية السرد على هيئة استرجاع

380- نفسه، ص47.

381- التازي، محمد عز الدين، شيء من رائحته، تاريخ القصة: 1999.

382- نفسه، ص149.

لحدث يتكرر كل يوم، يظهر مشهد الطيور نفسه مرة أخرى في ختام القصة وانتهاء السرد.

يلجأ السارد بضمير المتكلم إلى وصف المكان الذي يتوسطه نهر، ويتمشى بعض الناس على جوانبه بين ركام الأبنية، وفي مقابل ابنه الصغير أسامة، يقبع الطفل الرضيع موسى في عربة. يسترجع السارد على لسان والده ذكرى الأيام السالفة من تاريخ المدينة، وفي الآن نفسه يصور الحوار الذي يجري بين بعض النساء اليهوديات على ضفة النهر. إن القبيح الاجتماعي الذي يصوره السارد وصولاً إلى تصعيد السرد نحو وعي القبيح هو سوء التفاهم الحاصل بين أتباع الديانات في هذا المكان. أسامة نموذج للطفل المسلم يقترب من موسى الرضيع اليهودي، فيسعى أهل موسى إلى إبعاد أسامة عنه. وفي هذه اللحظة يدور حوار عقيم بين السارد والد أسامة، وكوليت والدة موسى، يسفر عن الهوّة الواسعة من سوء الفهم بين الطرفين ودرجة بُعد المثل الأعلى الجمالي في التعايش الإنساني بين الأديان. مما يعزّز القول بأن السرد يوحي أن العصافير والحمائم هي العنصر الجميل المسالم في تقارب الناس، أما البوم الذي يهجم، فهو القبح المرافق لليل والملازم لظاهرة الظلام في بُعديها المعنوي المضمر، والمادي المباشر.

لقد اكتفى السارد هنا بالفصل بين عالمي الطيور والإنسان، فكل منهما صورة توازي الأخرى، في حين مزجت قصة "**العميان**" لمحمد المخزنجي العالمين في تخييل غرائبي فاعل، جعل للطيور كلمتها مقابل تقاعس الإنسان عن معالجة قبحه الاجتماعي وهربه من محاولة وعي هذا القبح. إن قصتي "**النهر والبحر**" للتازي، و"**مساكن للعصافير**" لإخلاصي، تتشابهان في فصل عالم الإنسان عن الطيور، ولكن في مقابل سكون السارد في "**النهر والبحر**" إلى الواقع وتعذّر تواصله مع الآخر، فإن الأطفال في "**مساكن للعصافير**" كانوا معنيين بالحدث وفاعلين في معالجته.

د. الرجل ـ الجرذ

تحمل الفئران والجرذان دلالة سلبية، فهي حيوانات زاحفة ضئيلة الشأن، وترتبط بالقبيح والمخيف عادة، تعيش في جحور تحت الأرض، وتنشط في

الظلام بعيداً عن الأعين وعن نور الشمس. وعلى الرغم من الفوائد التي تقدّمها بوصفها عنصراً في التوازن البيئي الطبيعي، فإنها على مستوى علاقتها بالإنسان ضارة، تنقل مرض الطاعون، وتفسد المزروعات، وهي نموذج للانهزامية نظراً لأنها سريعة الهرب للحفاظ على حياتها. تكره الضوء، وتسكن الزوايا المعتمة المهجورة، ولكنها في الوقت نفسه تقتات على هامش حضارة الإنسان، ويصعب التخلص من طفيليتها، وطردها من الأماكن القذرة التي تعيش فيها.

أما الجانب الآخر المفارق، فهو أن الفئران تحديداً أكثر الكائنات الحية شبهاً بالإنسان في تكوينها الجيني، لذا فإنها أصلح ما تكون كحقل تجارب مبدئية طبية وعلمية، لكل ما يراد تطبيقه لاحقاً على الإنسان.

لذا فإن تصوير الجرذان والفئران في قصص عربية معاصرة يحمل وعياً باطناً بقبح هذه المخلوقات وانهزاميتها، الأمر الذي يسمح بإظهار الإنسان الممسوخ فأراً أو جرذاً يشبهها في السلوك السلبي المتخاذل. كما أن تصوير الشخصيات بهيئة جرذان في السرد يرجع إلى فكرة حقل التجارب، ولكن بشكل معكوس، يتحول فيه الإنسان إلى جرذ.

تتركز مشكلة قصة **"الشمس تشرق من الغرب"** لحيدر حيدر[383] في عبارة يناجي فيها السارد نفسه وسط عالم من الخيبة على المستوى الشخصي: "أيها الرجل الجرذ، يا من يعيش في أزمنة القطط السوداء"[384]، لتكون هذه العبارة هجاءً لنفسه التي تعجز عن الفعل والقرار، كما هي هجاء للواقع المحيط به والمتهيئ لافتراسه في أية لحظة كالقطط السوداء، في علاقة عدائية مكتسبة بالشرّ. وتتداخل قضية لها علاقة بالسياسة الداخلية في حياة الشخصية، فالرجل الريفي الوافد إلى المدينة يعاني من عدم تآلفه مع البيئة، الأمر الذي يجعله يشبّه نفسه بالجرذ ويتصرف مثله أيضاً في النفور من الناس والسعي إلى الوحدة وعدم الانخراط في نشاطات، لا سيما أنه يعزل نفسه في الظلام.

383- حيدر. حيدر، حكايا النورس المهاجر، دار ورد، ط3، 1998، تاريخ القصة: 1966.

384- نفسه، ص40.

فالقصة بأكملها تصوير لحال من النفور بين السارد والمدينة التي هو طارئ عليها، ويتّحد السارد بضمير المخاطب مع مخاطبه الشخصية الأساسية في القصة. والواضح أنه يكلّم نفسه في مونولوج طويل يسرد فيه سيرة حياته ضمن القسم المتعلق بالمدينة. ومنذ البداية يعتبر السارد نفسه من سكان الجحور قبل أن يرد لفظ صريح بأنه أشبه بالجرذ فـ "مدينتهم الكبيرة وجحري الصغير فوق أرض واحدة"[385]، وفيما بعد فإن السارد يقرّ بأن في المدينة أشياء جميلة، كاللوحات الفنية والروايات والنساء، لكن عدم قدرته على التواصل مع هذه الظواهر، تجعل منه كائناً قبيحاً مستسلماً، قد يكون السبب في ذلك هو الفقر أو البطالة.

إن المشكلة الأساسية في السرد هي أنه ينحو إلى العبثية، ولا يوضح الظروف التي حدت بالسارد إلى حاله اليائسة. صحيح أن السارد يسترجع محاولاته في ابتكار رسم على الجدار، أو كتابة رواية أصيلة، أو إقامة علاقة مع امرأة تحبه، لكن المتلقي يفاجأ بصدمة فورية مصدرها إحجام السارد عن استكمال كل ما يبدأ به، ويؤدي هذا إلى نفور المتلقي من السارد، متأثراً بنفور السارد من نفسه. أي إن السارد على وعي تام بقبحه، وكأنه يسعى إلى إثبات هذا القبح، ويزداد ابتعاداً عن المثل الأعلى الجمالي في حياة المدينة، وسبب ذلك هو أن السارد يجد المدينة قد فُرضت عليه فرضاً، ولم يسعَ إليها بملء إرادته. إنها حالة حضارية إنسانية وجد نفسه فيها، حيث هي المثل الأعلى الجمالي الوحيد الذي يقدّره الآخرون ـ يتمثّل هذا في خطابه لنفسه ـ ويشعر أن حياته مهددة بالفناء الذاتي إن لم ينضوِ في المثل الأعلى الجمالي.

وهنا تبرز حقيقة أنه لا يتقبّل فرض أمرٍ ما عليه بشكل فجائي، وبما أن عليه التعايش معه بأي وسيلة حتى وإن لم يكن مقبولاً، فما أمامه سوى أن يكون جرذاً في جحر هامشي، يعيش بجانب الظاهرة لكن لا يسهم فيها إلا بالخيبة ولا يجني سوى الطرد. وكان هو الذي قرر التحول إلى جرذ ضئيل

385- نفسه، ص31.

الشأن: "قررت العيش كجرذ أجرب بعيداً عن الوثائق العصرية، أحلم بأشياء كثيرة لا تطال. تبقى وترسو في أعماقي كمشاريع لا شمس لها"[386].

لقد كان من شأن القصة أن تبيّن قيمة وعي السارد لقبحه بشكل أكثر تركيزاً، فالذي حصل هو أن المتلقي يعي القبيح في علاقة السارد بالمدينة، ولكن السارد أقرب إلى الإحساس بالقبيح منه إلى وعيه. واللافت حقاً هو أن قطرات الماء الرتيبة الموحية بالانتحار حيث "كانت المغسلة تساقط بشكل منتظم قطرات من الماء تورث في النفس إيقاعاً يوحي بالانتحار"[387]، هي ذاتها التي تحمل الأمل بالتدفق سيلاً يؤذن ببداية جديدة هي بادرة الأمل الوحيدة على مدار السرد: "نهضت بتثاقل نحو الصنبور، فتحتُ الماء المحبوس وتركته يهدر. الآن يمكن أن يُصنع شيء آخر"[388].

يعمل زكريا تامر في قصته **"الهزيمة"**[389] على قلب الصورة، إذ يتحوّل الإنسان إلى حقل تجارب في عالم الجرذان، على الرغم من أنه يرى الجرذان في بيئة الإنسان نفسها، وتحديداً في المطعم، ولكن مع تبادل الأدوار، فالمكان قائم بذاته غير أنّ روادّه مختلفون. إن الرعب الحاصل من مشهد الجرذان جالسة كالناس إلى الموائد، يبعث الذعر في نفس خليل السامر الشخصية الأساسية، ومع إطالة تأمله يتحوّل الذعر إلى إحساس بالقبيح. إن من اليسير على المتلقي في هذه الحال الدخول إلى وعي البطل ـ وهو هنا سرد بضمير الغائب يتحدث عما يفعله خليل السامر وما يحصل معه ـ فيتتبع معه السارد ما يجري، بدءاً من استلقاء خليل على فراشه متعباً، وانتهاء بما آلت إليه حاله في المطعم.

يوحي السرد كله بأن القصة متخيّلة في أحلام خليل، ويكمن حلمه الأساسي في الحصول على الطعام لذلك يجد نفسه في المطعم. واستناداً إلى عالم الأحلام فإن هواجس الحياة تتمثل في الوعي الباطن لدى الإنسان، وما يختزنه

386- نفسه، ص32.

387- نفسه، ص35.

388- نفسه، ص41.

389- تامر، زكريا، الرعد، تاريخ القصة: 1970.

من صور وانطباعات غير مصرح بها عن العالم المحيط به"[390]، وينتاب خليلاً الارتباك في المطعم القذر إذ "دلف إلى داخل المطعم، وهناك شاهد العديد من الجرذان، وكانت كلها ضخمة الحجم، تجلس خلف مناضد خشبية، تتناول طعامها بحركات رصينة"[391]، حتى إن النادل أيضاً "كان جرذاً ضخماً يرتدي بزة سوداء وقميصاً ناصع البياض ذا ياقة منشّاة"[392].

ومع هذا الجوّ القبيح الذي يزيده قبحاً النباحُ المنبعث من الجرذان، فتختلط صفات الجرذ بصوت الكلب المخيف، لا يحصل ما يتوقعه المتلقي، فخليل لا يهرب من الأشكال المشوّهة التي حوله، بل يشعر كأنه في مقطع حقيقي من الحياة، فالحلم كالحياة، والناس هم الناس سواء أكانوا جرذاناً أم غير ذلك. إن القبح مفاجئ للمتلقي المتفرج ولكنه غير مفاجئ لبطل القصة الذي سلبته الغريزة المحاكمة المنطقية للواقع. وهو هنا يفارق بطل قصة **"الشمس تشرق من الغرب"** لحيدر حيدر، وينغمس أكثر فأكثر في حياة الجرذان مادام في حلم يحقق فيه ما يشاء. إن المكان القبيح يحرمه من إمكانية تخيل الأشياء الجميلة كالشجرة والعصفور والمرأة[393]، ومع ذلك فإنه لا يحفل بزوال الجمال من حياته ما دام المهم هو الحصول على الطعام.

وتظهر بوادر رفض القبيح عند خليل في نفوره من طبق اللحم النيئ الذي جاء به النادل الجرذ، بل إنه يصرخ في وجهه، غير أن نباح الجرذان في الجوار يُسكت خليلاً ويزيّن له الاندماج أكثر فأكثر مع هذا الجو الغريب "ليبصر أمامه قطعة اللحم النيئة، وقد بدت له بغتة شهية مغرية"[394]، وينساق مع القبيح حتى ينساه تماماً ويألف ما يحيط به. أما النهاية فتأتي مستهدِفة مفاجأة المتلقي، إذ يعلن السارد: "دخل إلى المطعم جرذ أنيق الثياب، وكان يجرّ خلفه طفلاً أشقر الشعر، يمشي على يديه ورجليه وتطوق عنقه سلسلة

390- ينظر: فروم. إريك، اللغة المنسية (مدخل إلى فهم الأحلام والحكايات والأساطير)، ترجمة: حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، ط 1، 1995، ص10.

391- تامر. زكريا، الرعد، ص114.

392- نفسه، ص114.

393- ينظر: نفسه، ص115.

394- نفسه، ص115.

حديدية"[395]، فقد بلغ القبيح حداً يقتل فيه الجميل / الطفل، ويقتات عليه بوحشيّة القضاء على الحياة.

في قصة "**الشمس تشرق من الغرب**" لا يرغب البطل في تغيير حاله، إنه مستسلم للقبح، يغرق في السلبية ويثير فضول المتلقي ودهشته حيال فرط القبح. أما في قصة "**الهزيمة**" فالرجل مهزوم لكنه يشعر بالنفور من الرجال الجرذان ويحسّ بأنه في وضع غير مألوف. كما أن البطل في قصة "م.أ.ر.ع.س" يعاني أشد المعاناة من رؤيته الرجل الجرذ، ومن الحديث معه، ومع اتساع الوقت تتسع رغبته في الهرب من العالم المنفر الذي وجد نفسه فيه، ويحافظ على كونه إنساناً وسط عالم من المشوّهين المسوخ.

تتفق قصة "م.ا.ر.ع.س" لفؤاد التكرلي[396] مع القصتين السابقتين في تصوير عالم الفئران منعزلاً بعيداً عن عالم البشر، ومنزوياً تحت سطح الأرض. ويمكن القول إن هذه القصة تندرج ضمن أدب الخيال العلمي، فهي تعتمد على تخيلات علمية تتعلق بمكونات جسم الإنسان، كما تتكئ على تخيُّل تحولات كونية أدت إلى انهيار عالم البشر العاديين وتدميره، ومن ثم نشوء حياة أخرى تحت سطح الأرض. والمفاجأة التي سيكتشفها بطل القصة بأن كل ما عداه من الرجال هم فئران بشرية كما يصرّح الشخص الوحيد الرجل الذي يلتقيه هناك في العالم الغريب.

إن فكرة الانهيار والهبوط إلى ما تحت سطح الأرض حيث يوجد عالم متخيل يتراءى لبطل القصة والمتلقي أنه حقيقي، فكرة قديمة ملازمة للوعي الجمالي الإنساني. وإذا كان تخيّل العالم الخيّر في السماء متمثلاً بالجنّة حيث النعيم والهناء، والعالم الشرّير القاسي في باطن الأرض حيث الجحيم والشظف والألم، فإن الأرض هي المكان المتوسط بينهما، وكل انتقال إلى الأعلى أو الأسفل هو من باب الخوارق، ويشكّل خبرة جديدة لبطل هذه المغامرة، لا سيما إذا عاد منها سالماً.

395- نفسه، ص116.

396- التكرلي. فؤاد، الأعمال الكاملة، المجلد 5- القصص، تاريخ القصة: 1984.

ونذكر من التراث القديم لهذه التنقلات كلاً من العالم الآخر تحت الأرض كما في أسطورة تموز وعشتار، وكلكامش وأنكيدو، وأورفيوس. ومن التجليات الحديثة التي تأثر بها فكر الكتاب المعاصرين كلّ من قصص بيتر وحبة الفاصوليا التي تنمو بسرعة شديدة لتوصله إلى أعالي السماء، وروايات جول فيرن في الخيال العلمي، وأبطاله الذين يكتشفون عالماً آخر تحت الأرض، وحكاية الكاتب لويس كارول: أليس في بلاد العجائب، التي تسقط في هوّة لتأخذها إلى عالم من الخيال ليس شريراً بالضرورة لكنه عجائبي مختلف عن العالم الأرضي وفيه فرصة لخبرات غير قياسية.

إن القاسم المشترك بين كل الرحلات إلى السماء أو الأرض هو أن الإنسان يجد نفسه وحيداً، ومطالباً باسترجاع كل ما سبق له من خبرات أرضية حتى يمكنه فهم العالم الآخر الذي وقع فيه، ومن أجل أن يحلّ المشكلة التي تواجهه. كما أن الملحوظ توقُ الإنسان إلى العودة إلى الأرض بعد ما يقاسيه من أهوال أو مفاجآت في العالم الآخر الذي رحل إليه، بما يؤكد أن الأرض هي حاضن المثل الأعلى الجمالي في الحرية، وأن المعيشة الطبيعية المألوفة تصبح بنظر الإنسان المرتحل قيمة جميلة، بعد أن كانت ظاهرة موضوعية لا تثير جدلاً، فالقيمة الجمالية تنشأ بين بني الإنسان، وتتعلق بظواهره المعيشة المعروفة من حوله.

إن قصة "م.ا.ر.ع.س" للتكرلي، تأخذ المتلقي إلى عالم الدهشة والاستغراب الذي يعيشه السارد بضمير المتكلم، وكما في قصة تامر "الهزيمة" فإن الارتباك ينتاب السارد عندما يجد نفسه في مكان غريب عنه، على الرغم من أنه يسلك طريقاً مألوفاً. يضعنا السارد في تماس معاصر مع الأجواء الغريبة التي تحفل بها الأفلام السينمائية ذات الطابع التخييلي الغرائبي الشائعة في عصرنا الحالي. إذ إن أفلام الرعب تَكثُر فيها الدمى، والأطفال الذين يتحولون إلى طُعم مادي أو معنوي يستجرّ الرجل المستهدف إلى جوف الموضوع المرعب. كما يكثر فيها انقلاب الأماكن المألوفة إلى تهيؤات أمام الشخص، وتسودها العلاقات غير المنطقية وسوء التفاهم بين الشخصيات، إضافة إلى الاضطرابات

النفسية الشائعة في مثل هذه الأفلام، من مثل أثر الحروب في الشخصيات، وغياب الشخصيات الإيجابية مقابل تسلط الشخصيات السلبية متقنّعة بأشكال بريئة أو مغرية.

إن قصة التكرلي تحتوي على العناصر السابقة التي تهيئ المتلقي للدخول في جوّ من الغرابة القابلة للانقلاب إلى قبح. كما أن الحاجات الضرورية تبرز أمامه إذ يمضي الرجل يبحث عن لعبة لابنته، ليقع في فخ المدينة الغريبة القبيحة. فثمة اليوم الخريفي الذي تجري فيه أحداث القصة، إلى جانب عنصر الدمية التي تطلبها ابنته الصغيرة ـ والطفلة هي أيضاً من العناصر المذكورة سابقاً ـ أما التهيؤات فأولها الشارع الغريب "الذي أراه للمرة الأولى والذي أثار الحيرة عندي"[397]. كما أن نفسية الرجل في القصة مهيأة للقلق والاضطراب كما يعترف السارد بذلك ويبيّن السبب "أنا، في العادة، حذِر يساورني القلق لأتفه الأسباب.... إذ لم تفُتني كل الانقلابات والاضطرابات التي مرت على العراق، إلا ثورة العشرين"[398].

يمرّ الرجل بجملة من التحولات الفيزيائية الغريبة من حوله، تبثّ فيه الرعب لا سيما أنه يغوص بسيارته في الوحل والظلام، ويجد نفسه قد انتقل إلى مكان مرعب، وهذا ما يكشف عنه حواره مع الرجل الغريب الذي لمحه في المكان الجديد. ويندمج الرجل الغريب في المنظومة المرعبة، فيبدو للرجل الأبِ مزيجاً بين الإنساني والآلي، وهو"هذا الإنسان الذي أخذ يظهر لي كالجرذ الكبير"[399]، وتكشف الأحداث فيما بعد أنه بالفعل إنسان ممسوخ كما يصرّح الرجل الغريب بذلك: "نحن، أحفادكم، صرنا، فئراناً، نحن، نعيش، تحت، الأرض، لنحتمي، من، الموت، لسنا، نخاف، الموت، اعلم، هذا، جيداً، نحن، فئران، البشرية، نحب، أن، نموت"[400].

إن قصة غريبة ومحزنة عن العالم تُحكى على لسان الرجل الفأر الغريب، فخلاصة ما يجري هي أن الأب بات الآن في عالم المستقبل، لقد دُمّر الماضي

397- نفسه، ص89.

398- نفسه، ص90.

399- نفسه، ص100.

400- نفسه، ص97.

بسبب الخلافات بين البشر وجنون العنف فيما بينهم، أما المخلوقات الحالية في المستقبل فهي رجال ـ فئران، ينتظرون الموت، يغلب عليهم الطابع الآلي في الكلام والتفكير، ويتناسب جبنهم واستسلامهم مع المكان المظلم الذي يعيشون فيه، وقد أحسّ الأب بالأضواء المسلّطة عليه كأنها تختبره أو تجري له فحصاً من نوع ما.

وهنا نلحظ المقابلة بين عناصر عالم الواقع الأساسي والواقع الافتراضي المستقبلي، ففي عالم الواقع كان ثمة موعد مع صديق، أما هنا فإنّ اللقاء لا يتم مع الصديق وإنما مع رجل آخر غريب يائس. وفي مقابل غياب المرأة في الواقع الأول ـ لم يذكر السارد شيئاً عن زوجته أو أية امرأة أخرى ـ فإن الواقع الآخر يحتوي على امرأة مغرية تظهر أمام السارد بعد حواره المطوّل مع الرجل الغريب. وهذه المرأة تذكّر أيضاً بالسيرينات في الإلياذة، لا سيما مع الإشارات المحذّرة التي يحاول الرجل المسخ أن يوحي بها للرجل الأب.

وتعمل المرأة على استدراج الأب لتعلم المزيد عنه وعن حياته، ومع الحوار المتقطّع بينهما يستنتج المتلقي حقيقة ما يجري، ففي عالم المستقبل يعود المجتمع إلى نموذجه البدائي الأول حيث المجتمع الأمومي، وتصبح المرأة هي صاحبة الفاعلية والقرار، ويصبح الرجال مشاريع للتدجين، وعناصر مستعدة للزوال والموت في أية لحظة. وبهذا فإن المتلقي وحده هو من يعي الواقع القبيح، وسوء ما آلت إليه الأمور بعد اقتتال البشر.

أما الأب فيبقى حتى نهاية السرد واقعاً تحت تأثير المخيف المرعب فهو يحس بالقبيح دون أن يعيه نظراً لوجود حاجز بينه وبين الوعي الفعلي، ويتوسّل للمرأة قائلاً: "أيمكن أن تساعديني يا سيدتي كي أعود إلى أهلي... إلى زوجتي وأطفالي؟ لقد حدثني السيد المحترم عن أمور وافتراضات مفزعة وأنا..."[401] لكن شيئاً لا يتغيّر، وتبلغ القصة درجة من السوداوية والقبح المستفحل في أن الرجل يبقى أسيراً ولا يعود إلى حاضره ويبقى في المستقبل الذي يقتنع المتلقي أنه واقع فعلاً.

401- نفسه، ص103.

على المستوى المباشر يمكن القول إن هذه القصة يمكن أن تحصل في أي مكان في العالم وليست أحداثها مرتبطة بشعب أو أمّة معينة، وأنها وجهة نظر حول تعاقب الحضارات. ولكن على المستوى الآخر، ومع تحديد السارد أكثر من مرة مكانَ الأحداث في مدينة بغداد، وإسهابه في تفاصيل المكان والشوارع، وإصراره على الحديث باللهجة العراقية البغدادية مع الرجل المسخ، فإن المصير المرعب هو لمستقبل بغداد المدينة التي يرى السارد أنها مهددة بالدمار والاحتلال والتلاشي. ويعرف أخيراً رمز "اسم المدينة "م.ا.ر.ع.س" إنها المدينة التي رحل عنها السرور"[402].

فهي المدينة التي طالما عصفت بها الاضطرابات كما صرّح السارد في البداية، إنها المدينة التي استشرف السارد مستقبلها، لا سيما أن تاريخ كتابة القصة سنة1984 كان ضمن سنوات انشغل العراق فيها بالحرب ضدّ إيران.

هـ. الرجل المتحوّل

تسهم رؤية الرجال المسوخ ضمن جزئية **"الرجل المتحول"** في بثّ الرعب والتخوف لدى شخصيات القصص، كما أن شكل المسخ مدعاة إلى النفور والحط من شأنه.

ويسعى السارد في قصة **"أصفار متعانقة"** لمحمد عز الدين التازي[403] إلى استعراض طريقة تفكير ومعيشة الرقم صفر، ويوضح أنه مجرد رجل نالت منه "استدارة الجسد على بعضه ليصبح صفراً، أو على شكل صفر إذا شئنا التقريب"[404]. فالقصة تمضي قدماً إلى رؤية رجال المقهى على أنهم أشبه بالأصفار من ناحية الشكل الخارجي، كما أنهم أصفار معدومو القيمة على الصعيد الأخلاقي والسلوكي، فالرجل الصفر انتهازي وضيع منبوذ مهما حصّل من المال والنفوذ. وتكشف بقية السرد على مدار القصة أن هذا الصفر ما هو إلا رجل مشوّه ممسوخ فشكله المستدير نتيجةٌ للخنوع والميلان الخاضع، أما

402- نفسه، ص104.

403- التازي، محمد عزالدين، شيء من رائحته، 1999.

404- نفسه، ص59.

مضمونه فيتّضح أثناء حواره عديم الجدوى مع شخصية السارد ـ وهو هنا سارد داخلي أي اسم لشخصية ابتكرها السارد الأساسي ـ ويفصح عن أنه كائن انتهازي مستغِل يكدّس الأموال ويتدخل فيما لا يعنيه حتى إنه يصرّح "اسمع، أنا أيضاً لديَّ مهنتي، أركب السياسة والثقافة، لكي أصل إلى البرلمان"[405]. فهو يرغب في الدخول إلى كل المنافذ التي يطولها دون البحث والتدقيق في مؤهلاته[406].

وكما دارت أحداث قصة زكريا تامر "الهزيمة" داخل مطعم يحتوي على رجال ممسوخين، فإن هذه القصة "أصفار متعانقة" تدور أيضاً في مكان من فئة المطاعم، إنه حانة يُقدّم فيها المشروب وقليل من الطعام، والمهم أيضاً هو اتفاقها مع "الهزيمة" في أن مرتاديها هم رجال مهزومون ممسوخون، ولكنها تختلف عنها في أنهم ليسوا ممسوخين جرذاناً بل أصفاراً. لقد راعى زمنُ قصة "أصفار متعانقة" التطور الزمني العصري، فجعل للصفر دلالات حديثة من أبرزها دخوله إلى الحاسوب، فهذا الرجل المشوّه المأزوم يمكن تأويل دخوله الحاسوب بكون برمجة الحاسوب الرقمية تعتمد على الرقمين صفر وواحد، فإذا به يتشبّه بالصفر ويتغلغل في الحاسوب الذي يشبه المجتمع.

لقد حاول السارد أن يدخل بنفسه إلى القصة فيصبح شخصية داخلية فيها، ويتحاور مع الصفر ويسعى إلى التحقيق معه وإلى الاطلاع على حاله داخل الحانة، سعياً منه إلى تقصّي قبح الواقع وصولاً إلى وعيه، والأهم هو نقل وعيه بالقبيح إلى المتلقي القارئ كيما يشاركه الرأي ويزداد اقتناعاً بالدور القبيح الذي يؤديه الرجل ـ الصفر[407]. ويلفت الانتباه أن المطعم ـ الحانة المظلمة ظاهرة يلجأ إليها السرد في القصة العربية المعاصرة بوصفه مختبراً لدراسة نماذج مجتمعية قبيحة ذات سلوك نفعي أو سلبي[408]. وإن الحانة هنا

405- نفسه، ص62.

406- يجدر بالذكر أن استخدام اللهجة المحلية في الحوار يجعل تواصل المتلقي صعباً، مع عدم وجود عبارات مرادفة فصيحة في الهامش.

407- يتذكر الرجل في قصة "الكنز" لتامر – مجموعة صهيل الجواد الأبيض- 1960- أيام كان سمكة، كما يتحول الرجل إلى ذبابة في قصة "ما حدث في المدينة التي كانت نائمة" لزكريا تامر-مجموعة النمور في اليوم العاشر- 1978.

408- كالنماذج المدروسة في قسم "المقهى" في فصل "وعي الزمن والمكان جمالياً" في هذا البحث.

في قصة "**أصفار متعانقة**" للتازي كبيرة الشبه من هذه الزاوية بمطعم العميان في قصة "**العميان**" للمخزنجي، ولكن الحانة في "**أصفار متعانقة**" أقل إظلاماً نظراً لأن مرتاديها هم ممن يتصفون بعمى السلوك والقيم، لا العمى المادي البصري "والمكان الذي خرج منه الصفر، هو حانة تسدل الستائر طوال النهار... وأضواؤها خافتة لا يعرف أحد من أين تسلط... وإنما كان ذلك الضوء الخفيف، يبيح للعيون أن ترى قليلاً، حتى لا تعيش في العماء".[409] وفي الأحوال جميعها فإن صفات الصفر كبيرة الشبه بالرجل الجرذ في القصص السابقة "**الشمس تشرق من الغرب**" لحيدر، و"**الهزيمة**" لتامر، و"م.ا.ر.ع.س" للتكرلي، من حيث ملازمة الظلام والعيش على هامش الحضارة والسلبية والأذى المنتشر.[410]

تُعتبر قصة "**عشاء برفقة عائشة**" لمحمد المنسي قنديل[411] من أحدث القصص التي تتناول موضوع الرجل المسخ، وتقترب من قصة "**أصفار متعانقة**" للتازي، و"**الهزيمة**" في أن أحداثها تدور داخل مطعم، غير أن النُدُل في المطعم هم الرجال الممسوخون إلى آلات، كما أنها تتفق من جهة أخرى مع قصة "م.ا.ر.ع.س" للتكرلي في أن المرأة عنصر جاذب للرجل إلى فخّ داخل عالم مجهول. وفي حين تركت قصة "م.ا.ر.ع.س" النهاية مفتوحة بأن يتبع الرجل المرأة دون أن نعرف مصيره الفعلي، فإنّ "**عشاء برفقة عائشة**" تبيّن مصير الرجل وبقاءه أسير المطعم، بل إنه يبقى أسير عيني عائشة. والقصة تقترب إلى حدّ ما من قصة "**الهزيمة**" لتامر، في أن البطل يرغب في التفاعل مع جوّ المطعم والسلوك، في حين أن بطل "**عشاء برفقة عائشة**" يعجز عن إثبات وجوده بوصفه زبوناً آكلاً، فيتحول إجبارياً إلى خادم في المطعم، ويجد نفسه في النهاية قد مُسخ رجلاً آلياً كباقي الندل.

409- التازي. محمد عز الدين، شيء من رائحته، ص59.

410- ويرد الرجل المسخ في قصة "الوجه المطموس إلى أين؟"- 1972- لوليد إخلاصي – المجلد الخامس.

411- قنديل. محمد المنسي، عشاء برفقة عائشة، تاريخ القصة: 1997.

أما من الوجهة النفسية للبطل في قصة "عشاء برفقة عائشة"، فيمكن النظر إلى القصة على أنها تتمّة لقصة التكرلي "م.ا.ر.ع.س"، التي توقفت عند وقوع الرجل أسير فتنة المرأة المستقبلية، وبما أن بطل "عشاء برفقة عائشة" سبق له أن عانى من أجواء الحروب ومن السجن، مع الفارق عن قصة التكرلي بأنه هنا رجل من مصر يقول: "أدّيت الخدمة العسكرية مثلاً، أثناء الحرب، عاصرت حرب الاستنزاف وحرب أكتوبر"[412]. كما يشكو: "قُبض عليّ مرة بطريق الخطأ، اعتقدوا أنني كنت أقود إحدى المظاهرات، وضعوني في زنزانة.... ولكنهم سرعان ما أفرجوا عني"[413].

وبذلك فهو إنسان سبق له أن كان مأزوماً معذّباً، لكنه الآن يبحث عن الجمال ويعتقد أنه حصل عليه بلقائه عائشة وكونه حظي بجلسة معها في مطعم ما. إنه يحاول مغادرة عذابه الداخلي، لكن السرد يكشف عن أنه انتقل من العذاب إلى القبح، وما تتميز به هذه القصة هو تذبذب السارد بضمير المتكلم ـ أي الرجل بطل القصة ـ بين القيم، وبحثه عن الحقيقة وسط ركام المجهول المحيط به، وتذبذب المتلقي معه. لأن تقنية السارد بضمير المتكلم، المستخدمة هنا لا تتيح للمتلقي أن يحصل على أي إضافة أو تفصيل يساعده على معرفة ما يحصل أو الإلمام بأطراف المعطيات السردية. إنه يَدخل حيرة السارد نفسَها، ويعمل السردُ الآلي للحدث على نقل الإحساس بالضيق والكآبة والتردد وفقدان الحرية، من السارد إلى المتلقي مباشرة وكأنه يعيش معه اللحظة نفسها.

لقد كانت أزمة السارد متبلورة في أنه شخص مأزوم داخلياً بفعل قسوة الحياة والمجتمع إلى درجة أنه لا يبدو قادراً على تحديد مثله الأعلى الجمالي في الحياة، ويركّز السرد على موعده مع حبيبته عائشة، أي إنه راغب في التقرب من قيمة الجميل المتمثلة في المرأة التي يحبها، وهذه الرغبة تقوده إلى أن يوافقها الرأي ويتبعها في الدخول إلى مطعم مجهول لا يحمل أية لافتة

412- نفسه، ص16.

413- نفسه، ص20.

تدل عليه، إمعاناً في حال الاستلاب التي يعاني منها، دون أن يُخضع الجميل الذي يتبعه إلى أية محاكمة عقلية أو منطقية، أو أي قياس اجتماعي أو بمعاييره الذاتية، حتى إنه يجيب عن أسئلة عائشة على الرغم من أنها تضايقه وتبدو أشبه باستجواب.

وتؤدي المصادفة دوراً لا بدّ منه في هذه القصة، إذ يكتشف الرجل أنه فقد محفظته، ولا يملك المال لدفع فاتورة المطعم. غير أن هذه المصادفة لا تأتي مفاجِئة، وإنما بعد سلسلة من الأحداث الغريبة والأشياء غير المألوفة، وهذا ما يهيئ المتلقي لتقبّل الصدمة ووعي قبح المكان، أكثر من الرجل السارد.

فالسارد كان مشغولاً عن إدراك قبح المطعم وعلاقاته بحديثه مع عائشة واستلابه تجاه فتنتها، أما المتلقي فهو يقف على مسافة كافية من الشخصية ومن الحدث، بشكل يختلف عنه في قصة تامر "الهزيمة" حيث كانت قوة الجوع دافعاً لشخصية خليل لتقبّل كل مظاهر المطعم ووسيلة لتعاطف المتلقي معه قبل أن يفطن إلى ما يحصل في واقع الأمر.

لقد احتاج السارد في "عشاء برفقة عائشة" إلى صدمة كي يعي فجأة موقفه المستلب، احتاج إلى من يسلب نقوده ـ أي الجانب المادي ـ كي يفطن إلى الاستلاب المعنوي الذي أصابه، ويدرك أنه أصبح أسيراً في هذا المطعم. على الرغم من عدة مؤشرات كشفت غرابة المطعم والعاملين فيه، مما يدعو إلى الفزع والهرب منه. غير أن السارد لم يقم بذلك، فالنادل "صوته غريب، كأن هناك فراغاً بداخله ترتجّ فيه الحروف فتخرج منه مصحوبة بصدى خافت"[414]، كما هي الوردة المعدنية فـ "تقول عائشة: هذه مجرد بداية، كل شيء هنا مختلف ومثير"[415].

أما الطعام والشراب فهما غريبان يبعثان على الغثيان على الرغم من شكل الطعام الهندسي المتناسق[416]. إلى جانب مؤشرات عديدة من بينها اعترافه

414- نفسه، ص11.

415- نفسه، ص12.

416- ينظر: نفسه، ص16.

"أشعر بأنني متّهم..."[417]. كما أنه في أكثر من موضع يشاهد الأطفال الذين ينظرون إليه بفضول واستغراب من خلف زجاج المطعم وكأنه كائن مختلف[418]. وبهذا تشترك هذه القصة مع قصة التكرلي "م.ا.ر.ع.س" ومع قصة تامر "**الهزيمة**" في وجود الأطفال الذي يرتبط بالخوف والغرابة وافتقاد البراءة ـ وهي ظاهرة شائعة في الروايات الغرائبية وأفلام الرعب السينمائية.

إن مفتاح مصير السارد يأتي على لسان عائشة أثناء حوارهما في المطعم قبيل وقوعه في الأسر:

"ـ ما هذا المطعم الغريب، لماذا أصررتِ على المجيء بي إلى هنا؟

تضحك عائشة بصوت رائق:

ـ ومن قال إنه غريب، هذا مطعم المستقبل، هؤلاء الندل الذين لا يكفون عن الحركة من حولنا، إنهم أناس آليون"[419].

ويجد المتلقي عائشة تحاول أن تفرض على السارد-بطل القصة مثلّها الأعلى الجمالي، وبغض النظر عن رأيه به، فإنه يقع أسيره فيما بعد. وقد يكون اتفاق كثير من القصص العربية المعاصرة ـ في هذا البحث ـ في تواتر اختيار المطعم ليكون مكاناً للاستلاب الحضاري والفردي نابعاً من حاجة الإنسان الطبيعية إلى الطعام مصدر الحيوية والطاقة، ولا غنى له عنه، ولذلك فهو طُعم مناسب للإيقاع به تحت وطأة الحاجة. وهذا ما حصل مع السارد في قصة "**عشاء برفقة عائشة**" وغيره من أبطال القصص، إذ، وتحت ظروف متنوعة، سقطوا في فخّ القوى المسيطرة فوقعوا في الأسر بأشكال مختلفة، وفقدوا المثل الأعلى الجمالي في الحرية، ولم يعودوا إطلاقاً إلى المكان الذي جاؤوا منه.

417- نفسه، ص15.

418- ينظر: نفسه، ص17 إلى 19.

419- نفسه، ص19.

لقد أدركوا بعد فوات الأوان أنهم كانوا قادرين على ابتكار جمالهم الخاص في زمنهم، ولكنهم فقدوا هذه الخاصية بعد أن صاروا في المستقبل، ووعوا في وقت متأخر قبح المستقبل الذي اقتيدوا إليه، وأن ماضيهم كان جميلاً لولا تقاعسهم واشتراكهم في عناصر القبح الراجحة فيه.

2. الجهل والخرافات

يتأثر عدد من شخصيات القصة العربية المعاصرة بأجواء الجهل المحيطة بهم، وتكون البيئة المجتمعية حاضنة لكثير من الخرافات التي تتسرب إلى الوعي الداخلي للناس، وتحكم تصرفاتهم في ظروف معينة، وتصل إلى درجة تتمحور حولها حياتهم وتعاملاتهم، وتفسيرهم لأي ظواهر غريبة تفد إليهم. وترجع الحالة الفردية في المجتمع، البارزة في هذه القصص إلى أسباب اقتصادية وسياسية. كما يرتبط كل من التخلف الجهل والخرافات بظاهرة الفقر في أحيان كثيرة، وإن يكن وجود الخرافات لا يشترط الفقر أو البيئة الشعبية، غير أن القصص العربية المعاصرة ربطت بينهما.

وتحت وطأة الحاجة إلى المال أو الشفاء والحصول على مكاسب خارقة تندفع الشخصيات إلى مصائر مجهولة دون أن تعبأ بالتفكير في مثلها الأعلى الجمالي الحقيقي. أو تنساق نحو ظواهر خادعة كالسراب. إذ تتداخل الوقائع اليومية المعيشة مع ظواهر متخيلة أو متوهمة أو قابلة لتفسيرات عديدة، ولكن هذا كله ضمن إطار يدين هيمنة الظواهر القبيحة على وعي الشخصيات.

ومما يشير إلى تعاظم أزمة القبيح في القصص انتهاء كثير من القصص دون حلّ المشكلة، بل إنها تبقى مفتوحة على المجهول أو على مزيد من القبح، الأمر الذي يعني غياب الدور المجتمعي في حياة الفرد. فكل ما يجري يتحمل الفرد وحده مسؤوليته لأن القصة تُصوره بوصفه "نموذجاً" تصب عليه النتائج السلبية، ويغذي المجتمعُ إخفاقه نظراً لأنه مجتمع يُعِين على انتشار القبيح وتغييب المثل العليا الجمالية الفاعلة.

ويتفاوت موقف القصص العربية المعاصرة من ظاهرة الجهل والخرافات، بين الاكتفاء بعرضها ورصد تطور الشخصيات في التصرف إزاءها، وبين التوسع في الظاهرة إلى محاولة إيجاد الحلّ أو الإيحاء إلى المتلقي بإدانة أو قبول أو حياد تجاه نتائج وجود الخرافات. ويبرز في بعض القصص كـ"**ملك الجنّ**" و"**العائد الذي لم يَعُد**" للكوني و"**البِدَة**" الحضور واضح للجانب السياسي وتحديداً السلطة وأجهزة الدولة. في حين يُلحظ أن نوع النظام السياسي غير محدد، ولكن من الواضح في قصة "**العائد الذي لم يعد**" أنه نظام قَبَلي صحراوي.

* * *

يرغب السارد في قصة "**العرّاف ـ زقاق مسدود**" لعبد السلام العجيلي[420]، في المقارنة بين زمنين، زمن الماضي والحاضر ـ حاضر القصة ـ من خلال تناول ظاهرة العرّاف، ويلجأ السارد إلى شخصية واحدة تكون قاسماً مشتركاً بين أحداث الماضي والحاضر هي شخصية سامي. يتيح لنا سامي الذي يتحول إلى بؤرة الخطاب في بعض الأجزاء من القصة ليكون سارداً داخلياً، أن نتعرّف لمحات من ماضيه ومن ثم حاضره، ضمن علاقات سردية يهيئها لنا سامي والسارد معاً. فالهدف الأساسي من رواية سامي حكايته مع العرّاف هو السيدة سميحة زوجة صاحب الدار التي يجري فيها السرد على مجموعة من الضيوف. وتتحول السيدة سميحة إلى صلة بين الماضي والحاضر عندما تنطبق عليها الحالة الإنسانية التي مثّلتها السيدة عالية في حكاية سامي مع العرّاف.

ويهدف السارد من وراء عرض حكاية سامي الطفل وسامي الرجل في بيان درجة قبح الواقع الاجتماعي في الزمنين، ويهيئ لسامي أن يكون محوراً بوصفه شخصية نامية متطورة بين الماضي والحاضر. وهو يضع المتلقي نصب عينيه كي يستدرجه شيئاً فشيئاً إلى المشاركة في الحكم على موقف الشيخ

420- العجيلي. عبد السلام، فارس مدينة القنطرة، تاريخ القصة: 1965.

المجاور أولاً، ثم موقف سامي نفسه الذي أصبح موازياً لدور الشيخ في الحاضر.

كما يأتي حديث السارد في بداية القصة عن مسرحية "ست شخصيات تبحث عن مؤلف" لبيراندللو، وسيلةً للإحالة إلى طبيعة هذه المسرحية، التي تتكون من عدة شخصيات لا يدرك كل منها الروابط فيما بينها لأن علاقاتها فردية ويكاد كل اثنين يكونان على حِدَة في علاقاتهما، والمتلقي المشاهد هو الوحيد الذي يربط فيما بينها ويتمكّن من تبيّن علاقات الجميع وفهم الوحدة المجتمعية. إنه بذلك ينتقل من الخاص إلى العام ومن الفردي إلى الاجتماعي.

وهذا ما يظهر في التكوين السردي لقصة **"العرّاف"** التي أعطاها السارد اسماً آخر إضافياً هو: زقاق مسدود، وإن كنا نرى أن عنوان **"العرّاف"** أكثر ملاءمة، ولا سيما أن السارد نفسه يوازن بين العراف القديم والحديث ضمن خطابه للضيوف المجتمعين حوله: "أنت تعلمين أنّ السحرة العصريين، وهم الذين أصبحوا يسمون بالمحللين النفسيين، يرجعون بقاصديهم إلى ذكريات الطفولة..."[421]. إذ يمكن لنا أن نقسم السرد إلى محاور، الأول هو حكاية سامي الطفل مع الشيخ المجاور ودلال وأمها، والثاني حكاية سميحة مع سامي، والثالث المكان الضامّ للمحورين أي الحفلة في دار جلال الدين بك. أما باقي الذكريات والحوارات بين الضيوف وسامي فإضافات فرعية من شانها تهيئة الأجواء لما يقال ولربط بعض المواقف. كما أن ثمة خيطاً رفيعاً هو سارد القصة الذي يصرّح بأنه على صلة وثيقة بسامي "أنا نجيُّه وصفيُّه ما دمت راويته"[422]، لذا يخبرنا في النهاية بما جرى بينه وبين سميحة.

ومن خلال المحور الأول يظهر قبح الواقع الاجتماعي من خلال نماذج فردية، وسلوك فردي يسهم فيه كل من الشيخ رضوان وسامي الطفل. لقد قام الشيخ المجاور الأعمى باستغلال وجود سامي الطفل إلى جانبه، وسخّره لممارسة عمل سحري لم يكن ليقدر عليه بنفسه نظراً لفقدانه البصر. وأدى نجاح المندل الذي قام به إلى تحقيق مأربه في الحصول على جارته الست

421- نفسه، ص163.

422- نفسه، ص184.

عالية وقد جاءت إليه مستسلمة تحت تأثير السحر، أمام عيني سامي الطفل الذي كان وسيلة لهذا الأمر. ثمّ إن هذه السيدة سرعان ما تنتحر بعد أيام، دفعاً للعار والفضيحة التي لم تكن لها يدٌ فيها لأنها كانت تحت تأثير السحر.

يرتبط قبح الواقع الاجتماعي على نحوٍ ما بما يسببه انتشار السحر والشعوذة من أوهام واختلاطات عقلية ومنطقية في أذهان الناس، نظراً إلى نتائجه السيئة، ولكن السارد عملياً لا يُدين السحر والشعوذة والغيبيات، بقدر ما يدين سوء استعمال السلطة والمعرفة أياً كانت. إن المدان الوحيد في كل أحداث حكاية العراف وجارته هو العراف الشيخ، فالطفل غير ملوم نظراً لجهله ما كان مسخّراً له، والست عالية ليست ملومة لأنها وقعت تحت تأثير قوى خارجة عن إرادتها ـ كما صورتها الحكاية بما يقرّبها من التخييل ـ فالشيخ العراف هو الملوم أخلاقياً، لأنه انصرف أولاً إلى رغبة فردية دون أن يحصل على موافقة الطرف الآخر ـ جارته، وثانياً لأنه استغل جهل الطفل سامي، وقلة خبرته في الحياة، وثقته الكبيرة به، فسامي فاقد القدرة على الحكم الأخلاقي في هذا الموقف. وثالثاً لأنه لم يتبصّر بالعواقب المريعة التي ستنجم عن إخفاق أي جزء من خطته السحرية. فهو لم يأمر سامي بالمغادرة قبل مجيء جارته، كما أنه بالغ في حبك الخيوط حول عمله السحري بأن استغلّ ألفة سامي لجارة الشيخ وابنتها الصغيرة، فاستدرجه للإيحاء إليه بأنه يفعل حسناً بالاستجابة إلى ما يطلب منه في سبيل هدف خيّر ظاهرياً وهو إعادة زوج الجارة إليها بعد أن تزوّج بأخرى.

أما على الجانب الآخر، الحاضر، فإن سامي يعي مدى القبح الذي ارتكبه الشيخ العرّاف في الماضي، وهو الآن في حديثه إلى الضيوف وبينهم السيدة سميحة، يعي الواقع المؤلم الذي تعيشه السيدة سميحة مع انصراف زوجها عنها إلى امرأة أخرى، وهو بمواهبه في قراءة الفنجان ودرايته العلمية بعلم النفس وثقافته الواسعة، يدرك أنه بات في موقف الشيخ العراف من جارته في حكاية الماضي. إنه يحرص على ربط أجواء الماضي بالحاضر كقوله: "إني لو أغمضت عيني لخيّل إليّ أن عطوركن تحمل نفحات من البخور الذي كنت

أذرّه على الجمر المتوقد في غرفة شيخي الأعمى، والسراج مغموم الضوء وسُحب البخور تملأ أرجاء المكان"[423].

وتلوح أمامه النهاية المفجعة لتلك الجارة تحت وطأة السحر. ويجد نفسه الآن صاحب سحر مشابه لسحر الشيخ العراف، لكنه يعي اختلافه عنه في أنه يبصر النتائج بسبب خبرته الماضية بانتحار الست عالية. وبهذا نرى الخيار الأخلاقي الذي اتخذه سامي يكمن في تنصّله من استقبال السيدة سميحة في بيته. ويمكن تفسير سلوك سامي بأنه أراد الإعراض عن الفردية التي اتصف بها سلوك الشيخ العراف، وأدت إلى دمار اجتماعي. لقد أراد سامي الحفاظ على القيم الاجتماعية والكرامة الإنسانية معاً، في محاولة منه لأن يكون مثالاً للجميل مقابل طغيان القبيح في نموذج الماضي[424].

أما قصة "**ملك الجن**" لمحمد زفزاف[425]، فهي تسعى بكل وضوح من خلال أحداثها إلى إدانة عالَم الجهل والخرافات والمشعوذين الذي يمثله سيدي شمهروش، وذلك على خلاف قصة العجيلي "**العراف**" التي لا تدين الظاهرة بل نتائجها القبيحة[426]. وتنطلق قصة "**ملك الجن**" من القبح الشكلي إلى القبح المعنوي، إذ تصور في البداية شظف العيش المحيط بسليمان الشاب المُقْعد، ووالده ووالدته أثناء تنقلهم من مكان إلى آخر بوسائل نقل متعبة في سبيل الوصول إلى مقام سيدي شمهروش ملك الجن الذي قيل إن له قدرات خارقة.

ويبيّن السارد بضمير الغائب حال التسليم اليائسة التي دفعت بالأم والأب إلى حمل ابنهما إلى سبيل يعتقدان بأن فيه شفاءه، كما يظهر عبر السرد منذ

423- نفسه، ص159.

424- يرد العراف بصورة جزئية في قصة "أخبار الشيخة إبراهيم" - 1985- لوليد إخلاصي – المجلد السادس، والساحر في قصة "التمساح المعدني" - 1994- لغادة السمان -مجموعة القمر المربع.(دُرست هذه القصة في فصل وعي الزمن والمكان جمالياً).

425- زفزاف، محمد، الأقوى، سلسلة كتاب في جريدة، العدد 103، صحيفة تشرين، الأربعاء7آذار2007، تاريخ القصة: 1978.

426- تظهر أجواء السحر في البيئة الشعبية في قصة "الكبسة" لليلى العثمان – مجموعة فتحية تختار موتها -1987.

بدايته حتى نهايته تفاعل الشاب سليمان مع ما يجري. فمنذ أن "استطاعوا أن يحملوا الشاب المشلول وأن يخرجوه من الحافلة ويضعوه على جانب الطريق مثل كيس، كان ينظر حواليه ولا يتكلم. استسلم لمصيره ببرود..."[427]، مروراً بزحفه في الغرفة والمقام، وانتهاءً بصورة ملك الجن المرتسمة في ذهنه "ويتصور جيشاً من الجن، يقتحم عليهم الغرفة الضيقة، يتقدّمهم جني أكبرهم سناً له ذيل وقرنان، يمدّ ذلك الجني يديه التي طالت أظافرها اللامعة. ثم يمدّ قدميه النحيفتين. ثم يقول له بصوت خافت جداً: قف"[428].

إن هذه الصورة القبيحة لا تأتي من فراغ، وإنما تُشابه التصور الذي يتشكل في ذهن المتلقي أيضاً بعد مرور سليمان وأهله بسلسلة من التنقلات. إن سليمان يكوّن في وعيه الداخلي صورةً قبيحة للشيخ على الرغم من أنه يحلم بشفائه في النهاية. أما المتلقي فإن السارد يهيّئه لصورة قاتمة لملك الجن هذا من خلال مجموعة من العلاقات التي تكشف قبح الواقع الذي يتركز في منطقة المقام. فاللافت أن كل ما حَوْل المقام قبل الوصول إليه يتّسم بالميل إلى الطيبة والبساطة والتعاطف مع قاصدي المقام وظروفهم الإنسانية الصعبة. يكشف عن ذلك حوار الأب مع سائق العربة الذي يدلّه على امرأة يكتري منها بغلين بثمن مناسب، وقبله سائق العربة الأول الذي يرشده إلى مكان توافر العربات لقاصدي المقام.

أما المقام نفسه فتبرز فيه الظواهر التي تجعل من الأب والأم معذَّبَين فوق عذابهما الأساسي بعاهة ابنهما، فكلّ ما حولهما يوحي بأن المكان ما هو إلا فخٌ لابتلاع المال. عليهما دفع المال ثمناً لعلف البغلين، ودفع أجرة للمبيت، فضلاً عن أجرة تُدفع على أنها بركة للمقام، ولا يتورّع من يبدو "متعهّد" المقام عن طلب المزيد من المال:

"ـ هات بركة لخدام هذا المقام...

---

427 - زفزاف، محمد، الأقوى، ص12.

428- نفسه، ص14.

هزّ الأب رأسه ثم دسّ في يد الرجل درهماً واحداً، لوّح الرجل بالدرهم وهو يقول: ما هذا؟ هل تمزح؟ أخشى ألا تكون نيتك صادقة. قال الأب: من يستطيع أن يمزح يا سيدي أمام هذا المقام؟

ـ أخرِجْ دراهم أخرى، واذهب لتلتحق بزوجتك..."[429]

أما الجانب المعنوي القبيح، فهو ما تكتشفه الأم في المقام، أثناء حديثها مع غيرها من مرتادي المكان، من أنّ كثيراً من المشلولين لم يشفوا بعد من عاهاتهم، وأنهم يترددون على المكان في أوقات عدّة، ومنهم من يأتي كل عام لعجزه عن تحمّل النفقات أكثر من مرة في السنة.

ويظهر القبح على المستوى الأخلاقي في كشف أحد مديري المكان أثناء حواره مع الأب أن المحاولات الحكومية كلها لم تنفع لإزالة المقام، لا سيما وزارتي السياحة والأوقاف "تصوّر أن وزارة الأوقاف ووزارة السياحة، حاولت مراراً الاستحواذ على هذا المكان. هل تدري ماذا كانت النتيجة؟.... إن أي موظف من هاتين الوزارتين حاول أن يقوم بهذه المهمة، أصيب إما بجرح أو بكسر أو بآفة أخرى"[430]. معللاً ذلك بأنه نتيجة اتفاق جدّه وتحالفه مع سيدي شمهروش ملك الجن.

إن الصورة البائسة تظهر أمام المتلقي، فأسرة الشاب المشلول معذّبة حقاً، وغيرها من الأسر في المقام معذّب أيضاً، ولكن السمة الغالبة على المكان والواقع الاجتماعي ككل هي قيمة القبيح، فالمثل الأعلى الجمالي لديهم مشوّه أصلاً ـ ملك الجن ـ فضلاً عن أن الجمال غائب عن حياتهم، وهم يندرجون في هذا القبح لعجزهم عن تغيير ما يجري أو لعدم وعيهم بحالهم.

أما الطرف المقابل الذي يطرحه السارد فيعمّق من الهوة بين نموذج الجميل ونموذج القبيح، فالأوروبيون يقصدون منطقة المقام، بعضهم قد يتبرك به، ولكنهم يذهبون للاستمتاع بما فيه من ثلوج، وهواية التزلج، إلى

429- نفسه، ص13.

430- نفسه، ص13.

جانب تسليتهم بالمرافق المجاورة لهذه المنطقة السياحية. ويطرح السرد سؤالاً لماذا لا يلجأ السياح الأجانب إلى ملك الجن أيضاً؟ لكنه من جهة أخرى يبيّن وقوف سكان المنطقة موقف الرافض والمستاء من السياح، فينعتونهم بأقذع النعوت، ويزعم بعضهم أن "أحد الأوروبيين المتسخين اكترى بغلاً منذ ستة أشهر واختفى هو والبغل"[431]، ويستهجن آخَر ارتيادهم البارات وشربهم الخمور "إنهم يحبّون تسلق الجبل، لكنهم لا يكتفون بذلك. بل يفعلون أشياء قبيحة لا يرضاها سيدي شمهروش. وهناك من الأوروبيين من يأتي للتبرك به"[432].

ويكتشف المتلقي أن السكان المحليين لا يرفضون السياح لأنهم أجانب، بل لأن وجودهم يهدد استمرارية المقام تحت وطأة المشاريع السياحية التي يمكن أن تتطور وتنمو في المنطقة لتجذب إليها فئات أخرى من المواطنين. وهم يخشون من عملية المقارنة بين القيمتين في التعامل مع البيئة، السلوك الجميل بالاستفادة منها في الترفيه، والسلوك القبيح في استغلال جهل الناس وهدر أموالهم، والاستخفاف بعقولهم دون وجود دليل مادي على أفعال الشيخ؛ "الثمن ليس مرتفعاً، يمكنك أن تبقى هنا المدة التي تشاء. ابنك سوف يشفى بإذن الله، إن لسيدي شمهروش وعداً مع جدنا، إذا كانت نيتكم حسنة فإن الولد سوف يشفى حتماً. يجب ألا تشك في قدرة جدنا ولا في الوعد الذي أعطاه له سيدي شمهروش"[433].

لقد صورت القصة السابقة "العراف" للعجيلي قدرة ملك الجن على فعل الشرّ والاستجابة لفعل أخلاقي قبيح، "فيجيب ملك الجان أو لا يجيب. أو أنه يجيب جواباً مبهماً يحتمل كل تأويل. ذلك هو المَنْدَل"[434]. في حين نفت قصة

431- نفسه، ص13.

432- نفسه، ص13.

433- نفسه، ص13.

434- العجيلي، عبد السلام، فارس مدينة القنطرة، ص175.

"ملك الجن" لزفزاف أي نوع من القدرات التي يشاع أن ملك الجن قادر عليها. فكل ما يقال مجرد إشاعات لا إثبات لها، لا في حال الخير كالشفاء ولا في حال الشرّ، بل إن من الواضح أن الحوادث التي تجري لموظفي الحكومة تدبير من القائمين على المكان من أجل استمرار فساده وجهله ما دام ينفع فئة من الناس المرتزقين منه[435].

تحفل قصة "البِدَة" لزيد مطيع دمّاج[436] بعناصر البيئة المحلية اليمنية، ونجد طبيعة الأحداث مفصّلة لتجري في اليمن تحديداً، بتعلّقها بالظروف الاجتماعية والسياسية لحقبة معينة من الزمن أثناء فترة الحكم الإمامية قبل قيام الثورة فالجمهورية عام 1962. تدور أحداث قصة "البدة"، في أثناء حكم الإمام يحيى، حتى إن الإمام نفسه هو أحد شخصيات القصة التي تجري على لسان السارد بضمير الغائب كلي المعرفة.

لا توحي بداية القصة بشيء من القبح، بل بأمر غريب يشدّ انتباه الناس إلى ثور أسود يمشي به صاحبه بين الجموع. ثم إن السارد يعود إلى الوراء فيسترجع قصة هذا الثور الذي يعاف طعام الحيوانات ويبتهج لطعام البشر يأكله بنهم. كما أن خيوط تأصّل الخرافة في المجتمع تظهر مع اعتقاد الناس بأن الثور الأسود ما هو إلا رجل ممسوخ "بدأ جيران الجزار يهمسون بقضية الثور الذي لا يأكل إلا (الكدم)... وبأنه إنسان...! مُسِخَ بواسطة (بدة) من (بدات) اليمن التي يحاربها الإمام يحيى...!"[437]

وهنا تبرز في علاقات المجتمع ثلاثة عناصر، الثور والبدة والإمام يحيى. ويدخل في روع الناس أن الثور هو الرجل المظلوم الممسوخ إلى حيوان دون بيان سبب مسخه، أو الجرم الذي أدى به إلى هذا المصير، مع غضّ النظر عن

435- يحضر العرّاف في كثير من قصص إبراهيم الكوني، ولكنه يفارق النماذج المدروسة في هذا الفصل، لأنه عند الكوني شخصية فاعلة وإيجابية في النص بوصفها من عناصر المجتمع الصحراوي، ومن ذلك قصصه في مجموعة خريف الدرويش: خريف الدرويش، الجبل، الناموس، الحسناء، الحية، أخبار العائد الذي لم يعد – يتراوح تاريخ القصص بين 1992 و1993.

436- دمّاج. زيد مطيع، الجسر، تاريخ القصة: 1981.

437- نفسه، ص97.

الإمكانية المنطقية لهذا التحول، أما الثاني فهو البدة التي يبيّن هامش القصة أنها "امرأة يُعتقد بأن لديها القدرة على مسخ الإنسان إلى أي نوع من أنواع الحيوانات كالكلب والثور والحمار...!"[438] وتمثّل هذه المرأة دور الساحرة الظالمة والشخصية القبيحة الشريرة التي تؤذي الناس من مكانها القصيّ الوعر.

ويجدر بالذكر هنا أن إسباغ هذه الصفات على نموذج امرأة كالبدة ليس طارئاً أو جديداً، ففي البيئات الوعرة الجبلية وفي الأماكن والقرى النائية يسهل انتشار الخرافات عن مخلوقات غريبة ذات قدرات خارقة تُعزى إلى الجنّ أو أناس ذوي قدرات خاصة، وتنتقل هذه الخرافات إلى المدن. وكثيراً ما تُعزى أمور الشرّ والقسوة إلى الجنيّة المرأة أو الساحرة المنعزلة التي يتم تحاشيها والهرب منها، في حين تعزى أمور الخير أو السحر الموجّه ذي الطابع الاجتماعي إلى العرّاف الرجل أو الساحر، وغالباً ما يكون إنسياً ذا صلة بالجنّ، ولكنه يعيش بين الناس في القرية أو المدينة.

والغالب أن المرأة سرعان ما تحارب إذا حاولت أن تؤدي دور الساحرة أو العرّافة، حتى لو كان قصدها خيّراً، وثمة أحداث تاريخية كثيرة تشهد على ذلك كحوادث إعدام النساء المتهمات بالشعوذة في كل من أوروبا زمن محاكم التفتيش، وبعض الأماكن في أميركا[439]. وبشكل عام فإن تهمة الشعوذة ذات وقع أكثر قسوة على المرأة منها على الرجل، ويعود السبب في هذا التمييز في الوعي الجمعي إلى الأسطورة القديمة حول ليليت التي تقول بأنها نموذج للمرأة الجميلة الحنون التي كانت ذات حضور طاغٍ في العصور الأولى، وقد ظهرت في الألف الثالث قبل الميلاد في الحضارة السومرية، وأخذت على عاتقها تربية الأطفال على الخير والجمال بوصفها ربّة المهد. ثم إنها فقدت ألقها ومكانتها مع تراجع المجتمع الأمومي، وسطوة المجتمع الذكوري، إذ حلّت إنانا أو عشتار محلّها، وطوردت ليليت إلى البراري حيث عاشت في عزلة

438- نفسه، ص93.

439- ينظر: عبود. حنا، ليليت والحركة النسوية الحديثة، وزارة الثقافة، دمشق، 2007، ص76.

منفيّة، كما وقعت ضحية لشائعات تشوّه سمعتها من قبيل الزعم بأنها تخنق المواليد وتقتل الرجال. وفي العصور اللاحقة اتخذت أسطورة ليليت صيغاً متنوعة جعلتها ذات صلة بآدم والشجرة، فصوّرتها شخصية هاربة من الجنة رافضة شروط آدم في العيش المشترك فلازمتها السمعة السيئة والشائعات المخيفة.[440]

وبالنظر إلى قصة "البدة" فإننا نجد أنها تنفرد بالحديث عن البدة ـ المرأة الخرافة ـ التي تنطبق عليها صفات ليليت، والتي يعشش وجودها في الوعي الجمعي للسكان. كما نجد العنصر الثالث أي الإمام يحيى، المطابق لنموذج الرجل الذي ينصّب من نفسه حاكماً لكل شيء، حتى إنه يدّعي إمكانية محاربة البدات وإزالتهن من الوجود، بل إنه يحتجز الثور الأسود ـ الرجل الممسوخ بنظر الناس ـ ويزعم أنه سيعيد إليه آدميته.

إن وعي القبح في هذا الموقف هو وعي حاصل عند المتلقي، وعند سارد القصة، أمّا عند الشخصيات، فهو جزئي أو منعدم نظراً لإغراق الناس في الجهل. إن الإمام يحيى لا يكتفي بإبقاء الناس على جهلهم وخرافاتهم الموروثة مع الزمن والتي تحفز عليها طبيعة المنطقة المعزولة جغرافياً عن الاحتكاك بغيرها، وإنما يزيدهم جهلاً بتبنّيه الخرافات المنتشرة بينهم، فيشيع حقيقة وجود البدات في أرض اليمن التي يحكمها، ويعزز هذا بإشاعة أنه يحارب البدات. ويظهر حكم السارد العليم على هذه الظاهرة كقوله في مقطع يبدو شرحاً للمتلقي ومحاولة جدية لوقوفه إلى جانبه: "ولا يعرف أي إنسان مدى صحة هذه الحكاية أو الإشاعة التي أصبحت في مخيلة الناس حقيقية يغذيها الإمام.... ولكن رددت ألسن الناس انتصارات الإمام يحيى على البدات في أكثر مناطق مملكته المهتزة التي لا يعرف أرضَها ولا البشرَ العائشين عليها!... وانشغل الناس بذلك... كلهم... في المدينة أو الريف... لينسوا قلاقل الانتفاضات والتمردات التي تعم البلاد في أكثر من منطقة."[441].

440- ينظر: نفسه، الفصلان الأول والثاني، ص7 - 54.

441- دمّاج، زيد مطيع، الجسر، ص97.

فالإمام يبتدع الحروب الوهمية على البدات، ويبتدع أيضاً انتصاراته الوهمية عليها. إنه بذلك يرغب في أن يبدو بلبوس النبي المخلّص، فيخترع من الخرافات ما يغذي به عقول الناس، كي يخترع انتصارات عليها، ويحاول أن يظهر بمظهر المثل الأعلى الجمالي وأن يحفّ نفسه بمظاهر تلبس الجمال الخارجي؛ أي الفقهاء، وتبطن القبح كما يبين السارد أيضاً: "كان للإمام يحيى عيونه التي تطوف أرجاء المدينة وترتدي لباس الفقهاء بعمائمهم البيضاء وثيابهم المرسلة"[442]. الأمر الذي يفسّر دسّ السارد رأيه بالإمام على نحو قبيح بقوله: "نهض قائماً ثم صاح بصوته المسجوح الصادر عن وجهه القبيح البشع المحروق"[443].

ويمعن سارد القصة في بيان قبح الإمام عندما يصفع الجزارَ صاحبَ الثور، وقد أتى إليه كاشفاً حقيقة الأمر. كان الإمام قد استولى على الثور السمين، ثم أشاع بين الناس أنه أعاده إلى طبيعته الآدمية، وأنه غدا الآن إنساناً ما بينهم. ثم إنه عهد إلى جزار خاص بذبح الثور وسلخه، أي إنه سطا على الثور الذي ساقه إليه جهل رعاياه. غير أن الجزار الخاص عرف الثور بعد أن سلخه، فأخبر زميلَه صاحبَ الثور بحقيقة الأمر، فنال صاحب الثور صفعة من الإمام على الرغم من عدم تيقّنه من صحة ما سمع.

يتجلى القبح في زاويتين، الأولى القبح الأخلاقي الذي يتّسم به الإمام بما يجعل حادثة الثور نموذجاً لحوادث أخرى كثيرة تفضح قبحه، والزاوية الثانية هي قبح الجهل المستشري بين الرعايا، فهم يصدقون الخرافة، ويصدقون إشاعة حلها دون التحقق منها. فالسارد لم يصرّح بأن أحداً منهم قد تجرّأ على البحث عن الرجل وقد عاد آدمياً! على الرغم من أن الجميع يعلم أن الثور الأسود جُلب من قبيلة محددة وهي همدان. كان أبناء همدان يكرهون

442- نفسه، ص98.

443- نفسه، ص99.

الأبقار السوداء المرتبطة عندهم بعقدة "ظلت تتحكّم فيهم أباً عن جد منذ طحن المطهر بن شرف الدين رؤوس مئات الأشخاص من أفراد القبيلة بثيران سوداء اللون"[444]. ولذلك فهم يكرهون هذا اللون ويتخلصون من كل الأبقار والثيران السوداء ببيعها، هذا ما وضّحه السارد في استرجاع أثناء السرد.

إن البدة في هذه القصة وسيدي شمهروش في قصة **"ملك الجن"** لزفزاف خرافتان فاعلتان عن طريق عوامل مساعدة تهيئها مجموعة من البشر عديمي المبادئ والقيم الأخلاقية. إنهما ليستا شيئاً أو شخصاً إنسانياً حتى تتصفا بالقبح، بل إن فكرة البدة، وملك الجن هي القبيحة، ففكرتهما في أذهان الناس وليدة الوهم، والقبيح صفة لهذا الوهم، ما دام السارد لم يورد أي دليل على وجودهما المادي[445]. وإن المستهدف في هاتين القصتين هو الناس البسطاء المتأثرون بهذه الخرافات[446].

لقد أخفق الشيخ العراف في قصة العجيلي **"العراف"** في الوصول إلى هدفه بعد أن انتحرت ضحيته حرقاً، فالتأثير السحري تأثير محدود لا يتعدى إرادة الإنسان ـ الممثل بالجارة عالية ـ في خرقه ولو عن طريق الانتحار عند توافر الوعي بما حصل. كما نأى العراف المعاصر سامي بنفسه في القصة ذاتها عن أن يكون نموذجاً أخلاقياً وجمالياً قبيحاً، في حين أن الإمام في قصة **"البدة"** لدمّاج مضى في القبح إلى نهايته وإلى أبعد نقطة ممكنة دون جزاء.

كما يلفت الانتباه دور الثور في كونه قرباناً، ففي قصة زفزاف **"ملك الجن"** تحلم الأم بثور ضخم كي تقدمه قرباناً لملك الجن لعلّه يشفي ابنها "مسكين ولدنا سليمان، لو كان أبوه غنياً لذبح ثوراً لسيدي شمهروش.

444- نفسه، ص94.

445- هذا ما يبيّنه السرد بتفاصيله وألفاظه ولم يثبت السارد في القصص المدروسة أي حوار بهذا الشأن مع المرجعيات الدينية أو التراثية أو الميتافيزيقية.

446- تحتوي بعض قصص ليلى العثمان على ظاهرة حضور الجنّ في الموروث الشعبي عند شخصيات القصة، ومنها قصصها: "لعبة في الليل" – مجموعة الحب له صور- 1982، و"في الليل تأتي العيون"، و"محاكمتان" – مجموعة في الليل تأتي العيون- 1980.

- سيدي شمهروش ليس في حاجة إلى ثور. إنه ملك الجن. هل تعرفين أنه يملك جميع لآلئ البحار، ومدناً من الذهب، ولا يسير إلا على المسك والعنبر...
- ولكن ذبح ثور هو من الصواب والأدب، أمام قبة سيدي شمهروش."[447]

لقد كانت السلطات الحكومية في قصة "**ملك الجن**" جادّة في نية القضاء على طقوس الخرافات، غير أن خطتها لم تكن موفقة، فإنشاء مرافق سياحية قرب مقام ملك الجن اقتصر على جذب السياح الأجانب ولم يؤثر في المواطنين البسطاء. فالحلول السريعة التي لا تتقصد بناء وعي الناس وانتشالهم من الفقر لن تفلح في ثنيهم عن الخرافات. أما قصتا "**البِدّة**" و"**العائد الذي لم يعد**" فتتعمدان الإبقاء على الخرافات والمعتقدات المتوارثة دون النظر فيها أو تحليلها، ولكن موقف كل قصة مختلف عن الأخرى. فقصة "**أخبار العائد الذي لم يَعُد**" تمنع الفرح بقرب وصول العائد، وتقصر الفرح والاستعداد للقاء بمسافة معيّنة لا بد أن يبلغها المسافر كي تتأكد من سلامته. ويمكن تأويل ذلك بأن الصحراء القاسية تحتوي الكثير من عوامل الفتك بالمسافرين، وأنها أرض لا تؤمن، ولذلك فإن مجموع الخبرات أدت إلى معتقدات معينة قد لا تنطبق دائماً على الحالة المعنية، ولكنها تنطبق أحياناً كما في أحداث القصة. أما قصة "**البدة**" فإن السلطة متمثلة في شخصية الإمام وأعوانه تتقصّد تضليل الناس واختراع المزيد من الخرافات والسعي إلى الخداع من أجل إيهام الناس بفاعليتها على أرض الواقع.

أما قصة "**النهروان**" لمحمد عز الدين التازي[448]، فهي مكتوبة في زمن حديث نسبياً، قريب من انقضاء الألفية الثانية الميلادية، ونلمح فيها تضاؤل أثر الإيمان بالسحر والخوارق عند الشخصيات، بل إن السارد يورد حكايات عدد من الأشخاص المأزومين المعذبين يشكّلون في مجموعهم صورةً قبيحة للمجتمع القاسي الذي يعيشون فيه، وأحدهم هو الرجل الثاني الذي تأتي حكايته في القصة في إطار من السخرية الممزوجة بالألم والعذاب. فالرجل المعذب المتألم من بؤس حياته يسترجع ذكريات اللجوء إلى الولي البتّار

447- زفزاف. محمد، الأقوى، ص14.

448- التازي. محمد عزالدين، شيء من رائحته، تاريخ القصة: 1999.

والطقوس المقيتة المطلوبة لشفاء أمه، من ربطٍ إلى جذع الشجرة وما إلى ذلك، وصولاً إلى ضرورة ذبح القربان. وهو الظاهرة المشتركة مع القصتين السابقتين "**ملك الجن**" لزفزاف، و"**البدة**" لدمّاج.

إن نهاية خواطر الرجل الثاني في قصة "**النهروان**" للتازي تُبرز قنوطه والسخرية اللاذعة الممزوجة بحنقه على قبح كل ظواهر الخرافات والتقرّب إلى الجان، والقيمة القبيحة التي يحملها المال بوصفه الحاكم المتسلط: "أمي ميلودة مالها؟ مسكونة؟ تريد أن يصعد إليها الجنّ الأحمر؟ وأنا أحسّ بالمرارة ولا أضحك... الدرهم، الدرهم الذي غيّب الضحكة في الوجوه، ألا تعرفون الجنّ الأحمر؟"[449]. إنّ السارد في "**النهروان**" يتّخذ موقفاً مستهجناً الطقوس السحرية العبثية ومصرّحاً بمسؤولية الفقر عن جهل الناس ولجوئهم إلى الأولياء المتخيلين من أجل بضع أمنيات، ومشيراً ضمنياً إلى مسؤولية مؤسسات المجتمع عن هذا التخلف، فإن سارد قصة "**العرّاف**" للعجيلي ينأى بنفسه عن التقرير، ويترك الأحداث تسير دون تقييم منه، فيترك المجال للمتلقي كي يحكم على شخصيات حكاية الماضي من منظور حاضر السرد.

3. أزمة الهوية

تبرز الحاجة إلى المال في بعض القصص العربية المعاصرة بوصفها مظهراً خارجياً لأزمات الهوية والانتماء. إذ تقف الشخصيات حائرة أمام المال، الذي يتهدد هويتها بما يحققه من استلاب اجتماعي وتغيّر في نمط الحياة، وانقلاب القيم نتيجة الثراء المفاجئ، وتندفع بعض الشخصيات التي ترمز إلى شرائح المجتمع مهرولة نحو الكسب دون تبصُّر بالعواقب والفخ المهيأ لها. كما تُعد الحاجة إلى المال محفِّزة إلى فعل السرعة، وهنا أيضاً يكون الخوف من فقدان المال والرغبة في الحفاظ عليه سبباً في الشعور بقبح الواقع، بما فيه من قيم سلبية تدلّ على أمراض في المجتمع لا بدّ لها من حلّ.

* * *

449- نفسه، ص109.

تنحو قصة "الصمت واللصوص" لفؤاد التكرلي[450] إلى رصد تأثير فعل السرقة في الشخصيات ساكنة المنزل الذي يداهمه اللصوص. ويبدو الأمر على المستوى الظاهري حادثة سرقة عادية؛ مجموعة من اللصوص يسطون على منزل أحد الأثرياء، يقيدون الأم والابن وينتظرون عودة الأب بسيارته ليستولوا عليها ويهربوا بالمال والغنائم. ولكن تاريخ كتابة القصة سنة 1968، واحتمال الرمز القائم في شخصياتها يدفع إلى الاعتقاد بأنها قصة رمزية إلى الواقع العربي الذي يبحث عن هويته بعد نكسة 1967، وكان الإهمال سبباً في خسارة العرب الحرب ضد العدو المحتلّ وفقدانهم جزءاً من أراضيهم. إن القصة تصور عملياً حادثةَ السطو وما يكتنفها من تصرفات اللصوص وسلوكهم، إلى جانب تسليط السرد الضوء على الشخصيات الأخرى ساكنة البيت. فاللصوص رمز العدو المحتل، والبيت هو الوطن الذي لم يعد منيعاً مع انصراف الأب رب الأسرة إلى السهر والسكر خارج البيت، أما الأم والأخ الأكبر فضحيّتان كُبّلت أصواتهما على غفلة وباتا مطالبين بالصمت تحت التهديد بالأذى والموت في أية لحظة.

إن المتلقي في هذه الحال يعي الواقعَ القبيح إلى جانب معرفة الشخصيات، وينمو هذا الوعي مع مرور الزمن داخل القصة، لا سيما أن بعض اللصوص ينظرون إلى الساعة متحفّزين "كانا يتشاوران ويتهامسان وينظران كل لحظة إلى ساعتيهما. الوقت لا يمضي في صالحهما إذن"[451]. فالمتلقي يقف خارج الأحداث بما يوازي السارد العليم الذي يضفي شخصيته وآراءه وهو يعلّق على ما يجري، ويستبطن دواخل الشخصيات ويعلم حالها أكثر منها نفسها، كما يصف حال الأخ الأكبر عندما تمت مداهمته "إنه وقت ازدراد الكرامة. كان فمه مفتوحاً يابساً متهدل الشفة. إنه وقت ازدراد الكرامة. ولم يعلم أتكون استعادتها بمثل هذه السهولة؟"[452]

450- التكرلي، فؤاد، الأعمال الكاملة، المجلد 5- القصص، تاريخ القصة: 1968.

451- نفسه، ص234.

452- نفسه، ص231.

إن الواضح هنا هو مشاعر الحيرة والاضطراب المترافقة مع الخوف. وهي المشاعر الضرورية لوعي القبيح مروراً بالعذاب الناجم عن تكميم الأفواه وتقييد اليدين اللتين يصفهما السارد أيضاً "دفعاه نحو الفراش فوقع على وجهه. أحس بيديه تُربطان خلفه وذكّره ملمس اللحاف البارد على صفحة خدّه بمعنى حياتهم الرضيّة"[453].

يقودنا السرد إلى الموازنة بين كفّتين، الأولى هي الأسرة: الأب والأم والأخ الأكبر والأخ الأصغر، والثانية هي كفة اللصوص الذين يركّز السرد على اثنين أو ثلاثة منهم، ويوحي بوجود آخرين من خلال الصفير المتقطع الذي يتداولونه إشارة فيما بينهم. ومع النظر في القيم العامة للموقف، فإن الشرير والقبيح يتمثلان في اللصوص، في حين يتمثل العذاب والألم في سكان البيت، ومن خلال مفاجأة الأخ الأكبر نفسه ـ وهو صبي يافع ـ ينتقل إلى المتلقي إحساسه بفقدان الجمال والطمأنينة والأمان الذي كانوا ينعمون به، ومجيء قوة تهدد ما هم فيه لتسلبهم إياه وتنقلهم إلى حال الفاقة واضطهاد الكرامة وسيادة القبيح. ويدعم ذلك تسلل اللصوص في ظلام الليل، وحرصهم على إخفاء هويتهم؛ "كانا ملثّمين بمناديل سوداء نظيفة. تطل فوقها عيونهم البراقة. كأنهما شخص بأربع عيون"[454]. وبالمقابل، فإن غياب الأب عن المنزل، وبيان الأحداث التالية عن أنه منشغل عن أسرته فضلاً عن عودته إليها في حالٍ من السكر، يكشف عن استهتاره بنفسه وأسرته، وأنه بعودته على هذه الحال غير عابئ بمسؤوليته التي تقضي أن يكون في حال جاهزية لأي طارئ لا سيما في الليل.

يستخدم السارد بعض العبارات الشارحة للموقف، ففضلاً عن إيحاء الأغنية "فات المعاد" التي يترنم بها الأب وهو داخل إلى بيته، فإن السارد يقول: "وطرق أرض الممر السمنتي حذاء ذو مسامير. هل جاء أخيراً... ليقع في

453- نفسه، ص232.

454- نفسه، ص231.

الفخ؟"[455] إن سلوك اللصوص تجاه الأم والابن الأكبر بتكميم الأفواه وتقييدهما في إحدى حجرات المنزل، وحرصهم على انتشار الصمت في البيت، والدقة التنظيمية العالية التي يتسمون بها في تفتيش المنزل، فضلاً عن خطتهم للسطو بشكل يفاجئون الأب فيه وهو عائد مترنحاً. إن هذه الخطوات كلها تشبه الأسلوب الحربي العسكري في مفاجأة العدو للنيل منه دون كبير عناء، وإلحاق الهزيمة السريعة به، بما يوازي ما حصل مع العرب في حرب 1967. إن السارد هنا يلقي باللوم ضمنياً على الأب، الذي كان يُفترض به أن يكون عنصراً فاعلاً، يخدم المثل الأعلى الجمالي في الكرامة، الذي افتقده البيت بمجيء اللصوص. ولكن ما حصل هو النقيض، إذ إن الأب بسلوكه المستهتر العابث جنح إلى قيمة القبيح ليجد نفسه صانعاً للقبيح، كما هم اللصوص، ولكن عن غير قصد منه.

غير أن ثمة بادرة أمل يتيح لها السارد النمو وسط القبح المتراكم، إذ إن الأخ الأكبر وأمه، في ذروة معاناتهما الألم والعذاب واستشعار القبح المسيطر على المكان، يكتشفان الأخ الأصغر مختبئاً في الجوار يرقب ما يجري، ويحاول ابتكار طريقة للخلاص. إنه القيمة الإيجابية الفاعلة المتاحة، فيتم التفاهم بينهم، وعلى هامش حركة اللصوص يتسلل الطفل، الذي يعرف خفايا البيت، إلى الطابق العلوي حيث يستنتج المتلقي فيما بعد أنه عمل بتعليمات أخيه، وأخرج المسدس، وغادر به خارج البيت ثم أطلق الرصاص يُدوّي لينبّه الناس فيهرع الحرّاس وقوى الأمن إلى المكان.

لقد تضافرت المصادفة مع التصميم والإرادة، فإلى جانب مصادفة جهل اللصوص بأنّ السيارة في ورشة الإصلاح، فإن قصديّة الأخ الأصغر، وإدراكه ضرورة الخروج من هذا الموقف الحرج الخطير، جعلته قيمة مقابلة للأب، فقد خرج من حيّز كونه طفلاً قليل الحيلة غير فاعل، إلى قيمة الجميل

455- نفسه، ص237.

الفاعل، الذي أعاد المثل الأعلى الجمالي إلى الوجود في البيت والذي نبّه الآخرين إلى مشكلة البيت.

تتّخذ قصة "**بقعة زيت**" لسليمان الشطي[456] من الحاجة إلى المال مدخلاً إلى أزمة الهوية والانتماء، ولكن من وجهة أخرى غير وجهة مقاومة اللصوص، كما في القصة السابقة "**الصمت واللصوص**" لفؤاد التكرلي. وإنما على العكس، إذ تطرح فكرة مقاومة إغراء المال المتدفق. الأمر الذي يجعل القصة ترمز إلى منطقة الخليج العربي في بدايات ثرائها المادي مع اكتشاف كنوزها الباطنة في النفط، وتدور الأحداث في إطار من التخييل يرمز إلى المصير الذي ينتظر أبناء هذه المنطقة بحسب سلوكهم تجاه الثروة الجديدة. فالقصة تمضي لتشير إلى غنى بعض الدول العربية الصحراوية بالنفط الذي يسيل فيشكل بحيرة كبيرة يتراءى فيها سراب النعيم وعذاب الجحيم، فيخدع به ابن الحاكم الشاب ويسعى أصدقاؤه إلى إنقاذه، في إشارة رمزية إلى أهمية الوعي لدى جيل النفط حتى لا ينساق وراء الثروة ويضيع فرصة الوعي بهويته وحسن إدارة المال.

يعمل سارد القصة منذ بدايتها على إدخال المتلقي في إطار من التشويق والحيرة شاداً إياه إلى التفاعل مع شخصيات حكايته، فهو يقسّم القصة إلى ثلاثة مستويات يدور كل منها في مكان وزمان مختلف، الأول هو مستوى السارد في مجلسه في زمن الحكاية حيث يحكي لجلسائه سرّ بقعة الزيت السوداء على ساقه. والثاني هو الصحراء في زمن الحادثة التي جرت للسارد في الماضي حيث كان مع صحبه في قافلة تغير طريقها استجابة لنجدة من إحدى القبائل في المنطقة. أما المستوى الثالث فهو خارج المكان وخارج الزمان، وتتم حكايته على لسان أحد أصحاب ابن الوالي، يصف رحلتهم الغريبة وبقعة الزيت التي يقعون في أسرها. ويبقى على المتلقي بعد فراغه من الاستماع إلى الحكاية الأخيرة إكمال السلسلة الزمنية بأن يستوعب كون الرحلة الغريبة إشارة إلى زمن المستقبل.

456- الشطي، سليمان، أنا الآخر، تاريخ القصة: 1983.

ويؤدي المتلقي في المستويين الأول والثاني من السرد دور المتفرّج الحيادي، تدفعه الرغبة الفطرية في معرفة ما جرى للقافلة ولماذا طلب منها الرجال النجدة. ثم إنه يدخل في الحيرة مع السارد ـ الراوي عندما يُفاجأ برؤية الرجل المغطى بالقار "بين الحياة والموت، لا يعي شيئاً، وقد طلي جسمه بقار أسود، غطّاه كله ولم يبق من بياضه إلا بقعة صغيرة من بياض العين، قار رهيب..."[457]، ويستولي عليه الفضول في رغبة الكشف عمّا به.

وتظهر رغبة السارد في الوصول إلى المرحلة الثالثة من السرد واضحة، بما يجعل المرحلة الثانية ـ حكاية رحلة قافلة الصحراء ـ مجرد صلة وصل كان يمكن لأي تفصيل فيها أن يُؤدي الغرض المطلوب بالوصول إلى القبيلة. صحيح أنّ الوالي أمر بإحضار كل من لديه خبرة طبّية لإنقاذ الشاب ودفعه إلى الكلام والإفصاح عما حلّ به وبابن الوالي. غير أن الحلّ جاء بسيطاً يكمن في مجموعة من الأعشاب المنشّطة، ولم يظهر بوصفه فرحاً كبيراً عند أهالي القبيلة، بقدر ما كان التلهّف إلى استنطاق الشاب عما مرّ به.

ولذلك فإن المحور الذي يبيّن المفارقة بين الجميل والقبيح، هو المستوى الأخير من السرد، أي الحكاية الثالثة، وهي مغلقة على نفسها، يرغب السارد من خلالها إفساح الفرصة لسارد آخر راوٍ للحكاية هو صديق ابن الوالي في إيهام رجال القافلة، ومعهم متلقي القصة ومُجالسي السارد بأنهم يعيشون الحالة مع الأصحاب الثلاثة، ابن الوالي ومرافقيه. فيفتتح الحكاية بموقف متأزّم مألوف في الرحلات البحرية، إذ يجد ابن الوالي ومرافقاه أنفسهم على جزيرة جرداء، وإلى جوارهم القارب وقد نجوا من الموت في عرض البحر.

ووسط الذهول والحيرة واستشعار الموت القريب جوعاً وعطشا، إذا ببريق جذّاب يلوح في البحر، وإذ يكون الموت محتملاً في الحالين فإنهم يحزمون أمرهم، ويركبون البحر متوجهين نحو مصدر الضياء. وهنا يضعنا السارد على المستوى الشكلي بين قبح الجزيرة الجرداء، وجمال البريق، والنفس الإنسانية

457- نفسه، ص86.

الميالة بطبيعتها نحو الجمال، ثم إنّ الأمر ينكشف لهم بأن البريق ما هو إلا انعكاس للوهج على بقعة زيت سوداء واسعة تلطّخ كل ما يمسها.

إن الثلاثة يقعون في حيرة وقد وجدوا ما ركضوا إليه سراباً. أما ما يحدث بعد ذلك فهو يؤكد تخييل القصة؛ يتراءى لهم بناء شاهق ذو طوابق يحفل بالنعيم، ويتجلى فيه ما يحلم به ثلاثتهم، حتى إن الراوي المتردد في السباحة إليه يلمح بين سكان البناء الشفاف أمه التي رحلت عن الدنيا، فتشوقه رؤيتها. ويندفع الثلاثة يتقدّمهم ابن الوالي سابحين عبر الزيت اللزج باتجاه البناء الشاهق وقد رأى فيه كل منهم مثله الأعلى الجمالي، واعتقد أنه سيكون مهرباً له من معاناة العذاب ومعايشة القبح مقابل النعيم الجميل الذي ينتظره، كما هو موقف ابن الوالي: "هذا ما أريده بالضبط. هذا عالمي. أعرفه جيداً!"[458]

ولا يكمل السارد ما بدأه وفصّله مرافق ابن الوالي من حديث، وكأنه لم يعد مهماً، فقد نجا من نجا وفُقد من فُقد، ولم يبق أمام سارد القصة وأهل القافلة والقبيلة سوى الحذر من بقع الزيت التي تشبه السراب في كونها وهماً جميلاً ينطوي على قُبح وضياع، فقد تحرك مرافق ابن الوالي مخاطباً أهل القافلة و"رفع إصبعه محذراً: لا تبخسوا بقعة الزيت حقّها"[459]، مترافقاً مع ما أصابه هو من قبح المظهر الخارجي الأقرب إلى الموت والعجز.

وهكذا فإن السارد يربط الواقع بالتخييل، فلم يعد من الضروري معرفة كيف نجا مرافق ابن الوالي، بقدر ما هو راغب في إيصال تحذيره من النعيم وخداعه القبيح المنذر بالخراب عندما يكون قائماً على مجرد وهم دون أساس منطقي، فالسعادة يصنعها البشر بعملهم الدؤوب لا بمصادفات القدر[460].

458- نفسه، ص97.

459- نفسه، ص99.

460- تشترك القصص الآتية في أزمة الهوية الناتجة عن تفاوت الوعي بالقبيح وافتقاد الجميل عند شخصياتها في: قصة "من أجل سبعة دولارات" لوليد إخلاصي- 1987- المجلد السادس، وقصة "المحفظة" ليوسف إدريس – مجموعة المختارات - 1956، وقصة "آخر الرايات" لزكريا تامر – مجموعة الرعد - 1970، وقصة "الكنز" لزكريا تامر – مجموعة صهيل الجواد الأبيض - 1960، وقصة "ليّا" لإبراهيم صموئيل –

4. طمس الجمال

تشكل ظاهرة طمس الحقائق وصولاً إلى طمس القيم الاجتماعية والجمال نقطة ارتكاز تكشف القبح الموجود في المجتمع، وتعتمد القصتان الآتيتان تدرُّج الشخصية في وعي القبيح الذي يختصّ بالقضية التي تعايشها. وتشترك القصتان في أن الشخصية المحورية تصبح رغماً عنها طرفاً في قضية شائكة، ومع توتر الأحداث وتوتر علاقات الشخصيات تتوسع القضية لتصبح ظاهرة يمكن إدراك قبحها ومقارنته ببقية ظواهر المجتمع. وتكشف الأحداث عن صراع الخير والشر، المرتبطين بنوعية الوعي المتوافر عند الشخصيات. فالمثل الأعلى الجمالي عند الشخصيات الشريرة في القصتين مختلّ لأنه منصبّ على المال غير المشروع.

* * *

تركّز قصة "مجنون القصر" لوليد إخلاصي[461] على السارد بوصفه بطلاً وبؤرة للسرد، ومن خلاله تتّضح كل الجوانب في السرد، وهو الذي يعي منذ وقت مبكّر القبح الذي يتهدد القصر موضع الخلاف، أي قبل أن تنتهي القصة بإدانة لقبح سلوك أبناء المدينة، مما يؤدي إلى إصابة المدينة كلها بوباء القبح على الرغم من جمالها الظاهري، وجمال ذكرياتها في عيون أبنائها.

فشخصية المتعهد إسماعيل البقّار الذي يسعى إلى شراء القصر من الأرملة، نموذج للانتهازي الذي يرى القيمة الشكلية المادية للقصر بوصفه رمزاً أثرياً وتحفة من تحف المدينة يزخر بالنادر من الزخارف والمحتويات التي تكثّف حياة المدينة وحضارة أهلها على مرّ عصور، وخلاصة خبراتهم الفنية على

مجموعة رائحة الخطو الثقيل - 1988، وقصتا "وأما بعد" و"فلسطيني" لسميرة عزام - مجموعة الساعة والإنسان - 1963، وقصة "معانقة العالم" لمحمد المخزنجي - مجموعة البستان - 1992.

461- إخلاصي. وليد، مختارات، المجلد السادس، ص97، تاريخ القصة: 1983.

مستوى العالم. وهو يسارع إلى امتلاك القصر قبل أن يمضي العام فيدخل قانونياً ضمن حماية مديرية الآثار وخطّتها الخاصة بالحفاظ على الأبنية التاريخية. فالسارد الراوي بضمير المتكلم وفي صيغة الفعل الماضي ينقل إلينا كل ما يجري في مشكلة القصر من وجهة نظره هو، فلا تظهر بقية الشخصيات إلا من خلال الوصف ـ أو الحوار الذي يجري معه هو أيضاً.

إن إطلاق الحكم بالقبح منذ البداية على طبيعة المشكلة، وكون الشخصية واعية تماماً لهذا القبح وتصرّح لفظياً به "لقد استطاع البقار أن يرفع من أرقامه المغرية ثمناً للقصر، وسيحول الجمال إلى قبح مدعوم بالألمنيوم الغبي"[462]، يجعل من الأحداث التي تجري طول السرد تنويعاً على مفهوم القبح الممزوج بالألم والحسرة. حتى إن قيمة العذاب لا تبدو واضحة، فحماسة موظف الآثار وحنقه على الفساد، وقوة التحدي المتوافر لديه أقوى من أن تترك له فسحة للعذاب الحقيقي. إنه شخصية إيجابية، ولكنه لا يفلح في نقل وعي القبيح إلى الشخصيات الأخرى المحيطة به، وإن عجزه عن إنقاذ مثله الأعلى الجمالي ـ قيمة مدينة حلب ـ يكشف اشتراك كثير من الشخصيات حوله بدعم القبح، وهنا يفلح السارد في نقل وعي القبيح إلى المتلقي، بوصف كل الموجودين مشتركين في القبيح، ما عدا الموظف وأصحابه من الصحفيين ووسائل الإعلام.

إن السارد موظف الآثار يعرف أن الوضع القانوني لا يمنع أي أحد من شراء القصر قبل انتهاء العام، وهو لذلك يرغب في الاستفادة من عامل الزمن بعرقلة هذا البيع بأساليب شتى يبيّن فيها الأهمية التاريخية والحضارية للقصر. ومن هنا فإن النظرة إلى المتعهد البقار تخرج من القانون إلى الأخلاق، فالأخلاق بما تتسم به من عرفية تجعل المجتمع هو الحكم على سلوك أفراده، إذ "تتميّز الأخلاق عن الحق بأنها لا تعتمد، في تنظيمها للعلاقات بين الناس، على أساليب العنف عبر جهاز الدولة، وإنما ترتكز إلى قوة الرأي العام،

462- نفسه، ص106.

وتراعى، عادة، عن قناعة"[463]. وهذا ـ عملياً ـ ما يعوّل عليه موظف الآثار. فهو في سبيل إنقاذ القصر، يهرع إلى مسؤولي الآثار شارحاً الخطر المحدق به، ويسعى إلى القصر فيتحاور مع ساكنته الأرملة ويلتقط صوراً تكون توثيقية بقدر ما هي إثبات لأهميته ونفاسة محتوياته وتكوينه، كما يقيم محاضرة عن القصر لعلّه يجذب اهتمام المدراء. وهو إلى جانب هذا كله يستعين بطاقم أصدقائه من الإعلاميين والصحفيين الذين يؤيدونه ويحشدون طاقتهم لمساندة قضية القصر. فالصحفي يحاول محاربة قبح سلوك التاجر دون جدوى، لأن القوى تقف ضدّه.

يستخدم السارد الإيحاء بأسلوب المغامرات، ولكنه هو والمتلقي سرعان ما يعرفان مسبّب التغيرات أي المتعهد، بدءاً من محاولة المتعهد رشوته بعلبة حلويات، ومحاولة كسبه إلى صفّه بإغرائه بأن يكون مستشاره العقاري "هل تعلم أنك تستطيع أن تكسب كثيراً إذا ما عملت معي مستشاراً فنياً، تاريخياً"[464]، مروراً بتهديده بالقتل، ووصولاً إلى التلميح العملي إذ يسمّم الكلبَ الحارسَ للقصر.

يعمل السارد على كسب تعاطف المتلقي معه، فيسترجع ذكريات طفولته حيث كان شاهداً على بناء القصر، وتطور المنطقة المحيطة به، ومكانة القصر منذ أيام الاستعمار الفرنسي حتى زمن القصة المعاصر. ويربط كل هذا بمدينة حلب التي يتغنّى بجمالها ويتحسّر على جفاف نهرها الذي كان هادراً بالماء، في إشارة إلى ما تعانيه المدينة من جفاف الضمائر.

ولا يهمل الوصف الخارجي للمتعهد الذي يدّعي الورع ومحبة المدينة وتفانيه في خدمتها، ولكنه يكتسي بالجمال الموحي بالصفات المحمودة اجتماعياً، والمستعارة تماماً كشعره المستعار "وأعقب بابتسامة وأصابعه تداعب شعره المستعار ببراعة: تعال نتحاور، فأنت الخاسر بالرغم من كل شيء"[465].

463- مجموعة مؤلفين، المعجم الفلسفي المختصر، ص13.

464- إخلاصي. وليد، مختارات، المجلد السادس، ص109.

465- نفسه، ص108.

إن المثل الأعلى الجمالي الكامن في حضارة المدينة وعراقتها ماثلٌ أمام موظف الآثار، وأمام المتلقي المتعاطف معه، وجمهور الصحفيين، وهم يتّخذون من القصر قلعةً لهذا المثل الأعلى الجمالي. غير أن قيمة الجميل ليست واضحة أمام الشخصيات الأخرى التي تراوغ دون أن يتمكن المتلقي من تحديد موقفه الجمالي منها. وذلك بسبب نقص في المعطيات السردية التي تسكت عن بعض صفات الشخصيات أو تعوّم وجودها. ولعلّ أولى الشخصيات هي الأرملة ساكنة القصر، فهي مذبذبة المواقف، تارة تطمع بالسعر المغري الذي يطرحه المتعهد ثمناً للقصر، وتارة تقتنع بوجهة نظر الموظف وتقاريره الأثرية التاريخية، ثم إنها تارة ثالثة تصاب بالفزع إثر حادثة تسميم الكلب الحارس، فترغب في البيع والتخلص من التهديد.

إن السرد لا يعطي مسوّغاً لهذا التذبذب، فلا يعرف المتلقي شيئاً عن الأرملة سوى أن زوجها المتوفى لم يترك وريثاً، وتبرع بقسم كبير من ثروته للأعمال الخيرية. إن السرد لا يطرح ما يجيب عن أسئلة المتلقي المحتملة، من قبيل: لماذا لا تسكن الأرملة في مكان آخر إلى أن تمضي السنة ويصبح البيت تحت رعاية مديرية الآثار؟ وما هو المانع من تركها القصر على حاله مهما امتدت به السنون، مادامت هي صاحبة القول الفصل فيه؟ أما كلب الحراسة فلم يظهر دوره في السرد إلا عندما مات مسموماً، وفي بدايات السرد تمت إشارة عابرة إلى حرص صاحب القصر على وجود كلب حراسة. إن موقف الأرملة ضعيف ومدان من المتلقي، ولكنه غير مفسّر. الأمر الذي يضعف قابليته للاتسام بأية قيمة جمالية كانت.

أما الصحفيون فموقفهم الإيجابي يبدو كأنه استجابة لصداقتهم مع الموظف، وليس بالضرورة لاندفاعهم نحو القيم الجميلة، بل لقضية تكون قضية الساعة يدلي كلّ منهم بدلوه فيها. فضلاً عن أن السرد لم يورد حواراً مع أحد الصحفيين يبيّن وجهة نظر، وإنما كان الكلام عاماً. وحتى مسؤولو الآثار، فإن السارد لم يُعن ببيان أية أسباب خفيّة يمكن أن تعيق مؤازرتهم لزميلهم الموظف. إنّ المتعهد هو الوحيد الذي بانت في السرد شدةُ سطوته وعمقُ

نفوذه واتساعه عبر المناطق العربية المجاورة، على الصعيد المالي والتجاري. وعلى الرغم من أن السرد فصّل في تدرّجه نحو الثراء، فإنه لم يتطرق إلى وجود أي منافس آخر يمكن أن يلجأ إليه الموظف طلباً للتدخل الحاسم، ولو بشراء القصر أو المنافسة في أقل الأحوال، مما يجعل المتعهد قبيحاً أخلاقياً، ولكنه قبيح جمالياً على نحو أقل حدّة، لأنه يستفيد من الظروف المتاحة له، وليس معارضاً للقانون.

يبقى أن الموظف قد نسب شبهة الجنون إلى نفسه في بداية السرد، ثم غابت هذه الصفة عنه وعن تلقي الآخرين له، فكان يتصرف بشكل طبيعي دون أن يعاود أحدٌ اتهامه بالجنون. ولكن في نهاية القصة يبرز مقطع سردي تخييلي بالتأكيد، إذ يفتح الموظف باب منزله لتقتحم امرأة فاتنة المكان، وتتجول في البيت أمام انبهار الموظف بجمالها، وشلل قدرته على تبادل الحوار معها. إن الموظف مقتنع بما تقوله من أنها إحدى نساء المتعهّد البقّار، وأن زيارتها له نابعة من إعجابها بشخصيته، على الرغم من عدم اقتناعها بجدوى مقاومته لنفوذ المتعهد. وما يخرج به المتلقي هو أن المرأة ما هي إلا تجلٍّ متخيّل لمدينة حلب؛ المثل الأعلى الجمالي، وقد بات بعيد المنال.

تشترك قصة "**المنزل على منحدر النهر**" لمحمد المنسي قنديل[466] مع القصة السابقة "**مجنون القصر**" لإخلاصي، في الموضوع الذي تتناولانه، ألا وهو طمس الحقائق وطغيان الفساد والشرّ، وفي أن العمل الفردي لن يؤدي إلى نتيجة في دعم الجميل، وإنما المعوّل عليه هو العمل الجماعي. فضلاً عن اشتراكهما في طبيعة بناء القصة ومكوّناتها، ففي القصتين بطل سارد بضمير المتكلم، يسعى إلى كشف مجهول والدفاع عن قضيته. وبالمقارنة بين القصتين، نجد المنزل مقابل القصر، والطبيب موظف الصحة مقابل موظف الآثار، وكلاب المنزل مقابل كلب القصر، وطه المتيّم مقابل الأرملة، كما نجد الصحافة حاضرة، فهي في قصة قنديل فهارس المكتبة العامة، وعند إخلاصي يكمن الإعلاميون والصحافيون.

466- قنديل، محمد المنسي، عشاء برفقة عائشة، تاريخ القصة 1997.

وكذلك فإن المثل الأعلى الجمالي المتمثل في المرأة الفاتنة في قصة إخلاصي، تُقابلها سلمى في قصة قنديل، مع فارق أن الأولى واقعٌ متخيَل، في حين أن الثانية واقع حقيقي عايشه بطل القصة. أما الطبيب موظف الصحة في قصة "المنزل على منحدر النهر" لقنديل، فهو لا يدرك دوره وإمكاناته المتاحة لمحاربة خصمه، إلا مع نهاية القصة حين يكون كل شيء قد ضاع، بما فيه سلمى المثل الأعلى الجمالي الذي يدركه الطبيب في النهاية أيضاً، كما يدرك أنه ليس منفصلاً عن المجتمع الذي يعيش فيه أياً كان نوع الناس فيه، لقد وجد نفسه مقحماً رغماً عنه.

إن الطبيب ـ السارد يسرد القصة مستخدماً فعل الزمن الماضي، مشحوناً بكل الطاقة التي نجمت عن معاناته وإحساسه بضرورة أن يسرد ما جرى معه. إنه شخصية عانت من المجهول والعلاقات المتشابكة غير المفسَّرة، وصُعِقت مع نهاية الأحداث بوعيها مدى القبح المنتشر فيما حوله، متركّزاً في قضية المنزل الذي يقع على منحدر النهر. ومع انتهاء كل شيء كانت الحصيلة التي طغت على راوي الحدث هي شعوره بالعذاب وتأنيب الضمير لأنه لم يستجب للإشارات التي لاحت له في مسير السرد، والتي كان من شأنها أن تكون بوادر إنقاذ ما يمكن إنقاذه، ولربما لو لم تُقتل سلمى، لكان بإمكانه الكشف عن المجرمين أو إتاحة الفرصة لسلمى كي تبدأ حياة جديدة.

يظهر القبيح على مدار السرد في القصة على مستوى شكلي خارجي، يدركه كل من يعايشه، فهو موجود في الناحية المادية من القرية التي يعمل فيها الطبيب الموظف، إلى النهر "مياه النهر دائماً ما تكون غاضبة، تحمل عروق الشجر والحيوانات النافقة والكثير من الغرقى"[467]، فالمنزل على المنحدر "أشمّ رائحة المنزل قبل أن أدخل، مخمل عطن وهواء راكد مشبع بالغبار وإفزازات سوس الخشب وتحلل الأطعمة وأنسجة الملابس"[468]، وكذلك هو مشهد الكلب المسموم "فمه مفتوح وأنيابه ناصعة ولسانه متدلٍ إلى الخارج،

467- نفسه، ص127.

468- نفسه، ص131.

أزرق اللون... على الأرض حول رأسه سوائل.... فوق ذلك كله تحوم دوائر لا تنقطع من الذباب الذي يطنّ"[469]. كما يكمن القبيح في العجز والضعف اللذين يطبعان حركة مركز الشرطة المجاور: "أتطلع من النافذة إلى جنوده المتناثرين حول الوحدة، يحاولون غسل أطرافهم بمياه "الطلمبة" أو يجوسون في الحقول بحثاً عن شيء يؤكل أو يجلسون في إنهاك مستندين إلى الجدران"[470].

أما المستوى المعنوي الداخلي فيدرك الطبيب طرفاً منه عندما يزور المكتبة العامة في أقرب مركز بجوار القرية، ويطّلع على حقيقة الرجل المدعو طه المتيّم، صاحب المنزل على منحدر النهر، وصاحب الكلبين اللذين ماتا مسمومين أيضاً. إن اكتشاف الطبيب أهمية طه المتيم القاضي السابق، النابعة من قيامه بإدانة متهمين بتفجيرات متطرّفة، ومدى الأبعاد التي أخذتها قضية إعدامهم والتهديدات التي باتت تحيط بالقاضي المتيم، جعلته يفطن إلى سبب تسميم الكلاب، ويزداد عطفاً على سلمى ابنة طه المتيم، التي التجأت إليه مستنجدة كي يحاول إنقاذ الكلاب والكشف عن سبب موتها. إنّ حبكة المغامرات البوليسية هنا فاعلة، لأنها تأخذ بيد كلّ من الطبيب والمتلقي لمحاولة تبيّن حقيقة الأمر، وسرّ اختباء طه المتيم وابنته في المنزل البعيد المنعزل.

لقد مكّنت الأحداث الطبيب من الاقتراب شيئاً فشيئاً من المثل الأعلى الجمالي، المتمثّل في سلمى، الفتاة التي جمعته بها ظروف سيئة حافلة بمشاهد الموت ومخاوف ازدياد المخاطر المجهولة، وكان كل منهما في حاجة ماسّة إلى الآخر، فالطبيب بالنسبة إلى سلمى هو القادر على تأكيد ظنونها وتشخيص سبب موت الكلاب. وهو الإنسان الوحيد الذي تجد فيه الأنس

469- نفسه، ص138.

470- نفسه، ص140.

والعطف، بعيداً عن كآبة المنزل وصرامة الحراس المتجهمين الذين يخدمون سيدهم ـ أباها. أما سلمى، فيجد فيها الطبيب الكائنَ المعاق وسط مجموعة من مراجعيه المرضى المزدحمين في الوحدة الطبية نهاراً، كما أنها المرأة التي يضفي وجودها فسحة عاطفية وسط المكان القاحل الذي يعمل فيه، حيث لا يعرف أحداً.

غير أنّ الطبيب لم يستجب لنداء هذا المثل الأعلى الجمالي، فعلى الرغم من تعلق الفتاة به، ورجائها إياه اصطحابها بعيداً عن المكان، فإنه تجاهل الموضوع، ولم يعِ حقيقة ما كان مخفياً إلا بعد اطلاعه على الحقائق في طيّات صحف العامين الماضيين. وبهذا فقد الفرصة نهائياً مع موت الكلب الثالث، ومع ذهوله أمام جثة سلمى "أُمسكُ بأصابعها الباردة، أتحسس أوردة العنق، تسري البرودة من جسمها إلى جسمي، أفكر في أن أعاتبها قليلاً لأنها لم تقل لي كل شيء في اللحظة المناسبة"[471]. ففساد المجتمع وغياب تطبيق القانون أديا إلى تهديد القاضي النزيه وسلبه الأمان والراحة وحياة ابنته. إنه يدفع غالياً ثمن ثباته على موقفه في المثل الأعلى الجمالي بقيمة العدل في قضية سابقة.

لقد جرت أحداث القصة كلها دون إشارة إلى الفاعلين إلا على أنهم أشباح تعجز الشرطة عن مطاردتهم، غير أن هذا الأمر ليس مأخذاً على السرد، فالتسيُّب والفساد هما أيضاً من ملامح القبيح المندمج مع طبيعة علاقات المكان، وهو ما يدفع المتلقي إلى معايشة ما يمرّ به الطبيب الموظف ومشاركته الحيرة والوعي بكل ما هو قبيح ومنفّر[472].

471- نفسه، ص160.

472- يقضي القبيح على القيم والحقائق في كل من القصص: قصة "كرسي الملك" لمحمد عز الدين التازي – مجموعة شيء من رائحته- 1999، وقصة "المتهم" لزكريا تامر – مجموعة الرعد- 1970، وقصة "الدانوب الرمادي" – 1972- لغادة السمان- مجموعة رحيل المرافئ القديمة، وقصة "أنا الآخر" لسليمان =

5. الحصار على المرأة

ثمة فاصل زمني بين القصص الثلاث المدروسة تحت هذا العنوان، "**الأرض يا سلمى**" لمحمد أحمد عبد الولي، و"**فتحية تختار موتها**" لليلى العثمان، و"**ثلاثون عاماً من النحل**" لغادة السمان. ويتيح فارق السنوات بين القصص إمكانيةً لتفحّص ظروفها المكانية والزمانية وطريقة معالجة السرد لقضية الحصار وتضييق المجتمع على المرأة، ودور الشخصيات في هذه القضية، إضافة إلى البحث عن موقف المرأة من حصارها، ومدى الحرية التي تتصف بها، واحتمالية الرمز الذي قد تحمله القصة لتشير إلى واقع عربي عام. فالطابع الاجتماعي الموجود في القصص يشخّص الحصار على المرأة على أنه مرض اجتماعي يؤثر فيها وفي المحيطين بها على المدى الطويل.

* * *

تتناول قصة "**الأرض يا سلمى**" لمحمد أحمد عبد الولي[473] مسألة الحصار على المرأة، وتحديد دورها في المجتمع اليمني، وذلك على لسان سارد القصة بضمير المخاطَب، الذي يتوجّه بالحديث إلى امرأة تدعى سلمى. ولعلّ في اسم "سلمى" الذي مرّ سابقاً في قصة "**المنزل على منحدر النهر**" لقنديل، رمزاً إلى التفاؤل، والتعاطف مع المرأة رغبةً في سلامتها بوصفها عنصراً لا غنى عنه للمجتمع. كما يبرز الطابع السياسي في إثارة مسألة هجرة الشباب من اليمن للعمل في الدول المجاورة.

= الشطي – مجموعة أنا الآخر- 1994، وقصة "وقت للجفاف ووقت للمطر"-1976- لمحمد المنسي قنديل -مجموعة آدم من طين.

[473]- عبد الولي، محمد أحمد، الأرض يا سلمى، تاريخ القصة: 1958.

يبدو السارد كمن يستعير صوت سلمى وضميرها، فلو تصور المتلقي أن سلمى هي التي تناجي نفسها لما اختلف شيء من تفاصيل القصة، لأن السارد هو الوحيد على مدار القصة، عدا سطور من المقدمة والخاتمة بضمير الغائب تتحدث عن سلمى. كما أن كل السرد متضمن في السارد، فليس ثمة نقلات أو شخصيات تدخل أو تدلي برأي. وهذا ما يعزز القول بأن سلمى رمز للمرأة التي لا تملك الحق في الكلام أو حتى في المناجاة الداخلية، وأن المجتمع يحاصر خواطرها إلى درجة تبقى حبيسة ذهنها وضميرها.

يكمن الجمال في الحركة والتفاعل مع المحيط مما يعزز القيم الجميلة، كما يسهم الحوار مع الآخر في تكوين مثل أعلى جمالي مشترك عند الناس، نابع من حاجاتهم الاجتماعية. ولكن هذه الأمور غائبة عن مجتمع سلمى، لذا فإن غياب الجمال يفسح أمام القبح الفرصة الأكبر بالظهور، كما يهيئ الشخصيات لتعاني الشقاء وسط قبح اجتماعي لا يسمح لها بشغل أبعاد فاعلة فيه.

يسعى السارد إلى استعراض أمراض المجتمع وسلبياته من منظور المرأة التي سرعان ما تبدو لها كل حياتها مثقلة بالحواجز وبكلّ ما هو ممنوع، ضد رغباتها وفطرتها الإنسانية. إنّ المكان ـ القرية يعطي المتلقي انطباعاً بانغلاق القصة على نفسها، فهي وحدة سردية مقفلة ولا يظهر شيء من علاقتها بما خارجها إلا من خلال سفر رجال القرية إلى المدينة فالبحر. إن العالم الخارجي بالنسبة إلى سلمى هو القمصان الحريرية التي أتى بها زوجها من المدينة، وهو ذلك المكان البعيد الذي يبتلع الرجال.

ويشنّ السارد هجوماً بإدانة سلوك رجال القرية، منبعه إهمالهم الأرض بوصفها المثل الأعلى الجمالي في بيئة القرية الزراعية. إنه يدين كسل الرجال في الحالتين، فهم يرحلون مخلّفين القرية والزوجة والولد وراءهم، ولا يعودون. ينشغلون بالعمل الأقل جهداً في المدينة، أو في البحار وما وراءها، ويؤخذون بالحياة الجديدة، ويتّخذون نساء ومعيشة جديدة دون الالتفات إلى موطنهم حيث الأرض التي تحتاج إليهم.

الجميع عرضة للهجرة، يستوي في هذا الرجل والولد الذي سريعاً ما يكبر ويكرر نهج من سبقه "فزوجك إن عاد لن يهتم بالأرض.... وابنك عندما يكبر لن تهمه هو أيضاً، سيتركها كما فعل والده ويذهب هناك بعيداً مثل الآخرين"[474]. أما من يبقى من الرجال في القرية، فهم أيضاً مدانون بإهمالهم الأرض، ويبرز هنا وعي السارد لمفهوم المرأة العاملة، وإن كانت في الريف، فسلمى نموذج لهذا النوع من النساء، تنتقل من بيت أهلها إلى بيت الزوج لتعمل في الأرض وتخدم. إنها مسخَّرة كلياً للعمل، ولا تكاد تجد الوقت والفرصة لأي نشاط خارج العمل؛ "ويأتي عمل ما بعد الظهر... غسيل الملابس... الذهاب إلى الجبل للبحث عن حطب للوقود.... التقاط بعض الحشائش للبقرة، وبعدها تعدِّين العشاء وتقدمينه لزوجك الذي يعود من المسجد بعد أداء الصلاة، وأنت كم مرة نسيت الصلاة وأنت ترتمين متعبة قرب منتصف الليل، لتعودي مع أذان الفجر إلى العمل... إلى الإرهاق"[475].

إنها تعمل في حين أنَّ الجميع منشغل بالنوم والكسل ومضغ القات، "وبعد الغداء يذهب لمضغ القات في حين أنك لم تتناولي غداءك"[476]. إن الأرض هي القيمة المثلى التي يصرّح بها السارد "وأرضك يا سلمى، نعم أرضك التي بذلت فيها حياتك... شبابك... دمك... إنك تفكرين يا سلمى ـ وهذا شيء طيب- أنت تعرفين أن لا أحد سواك يعرف قيمة هذه الأرض"[477]، التي تبذل سلمى كل جهدها وتُفني حياتها في خدمتها لتنعم هي والقرية بخيراتها.

إن المثل الأعلى الجمالي يحتاج إلى العمل كي ينتج الجمال، وبعد أن يفرغ السارد من استعراض شظف الحياة ورتابة حياة سلمى التي لا تستطيع أن تبدأ حياة جديدة تحلم أن يشاركها بها الشاب "حسان"، لأنها زوجة ذات ولد، ولأنها محاصرة بنظرات المجتمع السلبية، قد مات والدها ولم يتبقّ لها سوى أهل زوجها الغائب، فإنها تعي أهمية قيمة السعادة، وأن غيابها سببه

474- نفسه، ص25.
475- نفسه، ص25.
476- نفسه، ص25.
477- نفسه، ص25.

غياب وعي الرجال بالمثل الأعلى الجمالي أي الأرض. ولذلك فهي تنظر إلى ابنها بوصفه أملاً بمستقبل أفضل، وتتطلع إلى توجيهه وتربيته، كي يهتم بالأرض ويبقى إلى جانبها عامل جمال لا قبح، بما يجعل الأرض بمفهومها العام الدال على الوطن هدفاً جمالياً ومثلاً أعلى، تكمن فيه الحياة، وفي البعد عنه الموت التدريجي وتفكك المجتمع[478].

تنحو قصة "**فتحية تختار موتها**" لليلى العثمان[479] إلى تجسيد قضية الحصار على المرأة، منطلقة من داخل مؤسسة الأسرة، مع إتاحة الفرصة للشخصيات بالحركة والحوار. ولكنها تطرح قضية مشاركة المرأة في الحصار على المرأة الأخرى والمدى الأقصى الذي يصل إليه أي الموت الذي تشترك فيه عوامل متعددة. وتختلف هذه القصة عن سابقتها "**الأرض يا سلمى**" في أن الساردة امرأة، وتتكون القصة من مكانين الأول هو مكان انطلاق السرد الحاضر، أما الثاني فهو مكان أحداث الحكاية القديمة حكاية فتحية مع أمها وأخواتها.

وبخلاف القصة السابقة "**الأرض يا سلمى**"، فإن المجتمع الخارجي يتراجع حتى لا يكاد يظهر، بل يُركز السرد على شخصيات المكانين الأول والثاني، والزمنين الحاضر والماضي دون أن يظهر تأثير أي عامل خارجي. فكل شيء مغلق على نفسه، يدور في وحدة منفصلة مكتفياً بذاته، فمع أن الأحداث تدور بين بيتين في الماضي؛ بيت الأب وبيت الأم التي تزورها بناتها، فإن شيئاً غير الشارع والسيارة ـ صلة الوصل ـ لا يؤدي أي دور، فلا الجيران ولا سيارات أخرى ولا حراس يلوحون في السرد. وحتى في المكان الأول الحاضر، حيث تتذكر المرأة سيرة أختها فتحية، وإلى جانبها الرجل المحب، يرقبان الخنفساء، فإن العلاقات خارج الغرفة معدومة، فلا يستبين المتلقي شيئاً من ملامح البيت أو طبيعة الشارع، ولا حتى البيئة أو البلد الذي تدور فيه الأحداث.

478- يرد السارد المذكر أيضاً في قصة "ابنة خالتي الغائبة"- 1985- لوليد إخلاصي – المجلد السادس.

479- العثمان. ليلى، فتحية تختار موتها، دار المدى، دمشق، ط2، 1995، تاريخ القصة: 1987.

ولعلّ إبهام المكان ومحدوديته يهدفان إلى حصر القصة في نوع من الترميز، لإتاحة الفرصة لتأويل أكثر شمولاً على المستوى الإنساني. غير أن المبالغة فيه جعل شخصية الأم الظالمة تفتقر إلى تفسير منطقي مُقنع، إذ يجد المتلقي شخصيةَ أمّ متزوجة من رجل آخر، تصرّ على أن تزورها بناتها من زوجها السابق أسبوعياً، ومع إصرارها تذيقهنّ كل مرةٍ ألواناً من العذاب، في حين يقبع زوجها السابق بعيداً عن بيتها لا يجرؤ على الاقتراب خشية أن تهاجمه هو أيضاً كما فعلت في إحدى المرات. إن هذه الحالة الغريبة غير مألوفة، ولم يقدّم السرد شرحاً لها.

وعلى أية حال فإن الساردة ـ المرأة التي تسرد للرجل حكاية أختها فتحية التي ماتت طفلة- ترغب في إدانة مجتمع الماضي كله، وصفة القبح التي تطبع أفراده، وربما لهذا السبب لم تورد تفسيراً لتصرفات أمها، وتترك التخمين للمتلقي، فقد تكون الأمّ مختلة نفسياً، ولا ترغب الساردة في شحذ تعاطف المتلقي معها، أو هي ذات نفوذ عائلي كبير يستر تصرفاتها، أو غير ذلك. إنها تجلٍّ للقبح، قبح السلوك والأخلاق والقيم. كما أن الرجل ـ سواء في ذلك الزوج السابق أو الحالي ـ نموذج قبيح لتهرّب كلّ منهما من مدّ يد العون للفتيات الصغيرات. والمهم أن الساردة تدين نفسها وأخواتها عندما لم يتمكنّ من إنقاذ أختهن فتحية من براثن أمها: "كان يجب أن نفعل أكثر من امتداد اليد لكن ثورة أمي... والشرر المتطاير... أجفل الحركة منّا"[480].

الشخصية الإيجابية الوحيدة ـ في حكاية الماضي ـ هي فتحية، لأنها الوحيدة التي تمرّدت على عذابها وعذاب أخواتها، وعلى القبح المحيط بها، وشعرت بأهمية حريتها في أن تقرر ما إذا كانت ترغب في الذهاب أم لا. ولكنّ استفحال القبح كان سبباً في موتها على يد أمها نتيجة عصيانها أمرها بالمجيء إليها. إن الشخصية الساردة ـ أخت فتحية ـ تبيّن أن هناك شخصية إيجابية أخرى غير فتحية، أي الرجل إلى جوارها. فعلى مدار السرد، ثمة موقف

480- نفسه، ص17.

آخر موازٍ لسرد قصة الماضي. إنها الخنفساء المقلوبة على ظهرها، لا تستطيع الحركة. تفكر الساردة بأن الخنفساء راغبة في الحياة، لذلك تنظر إليها بعطف، بينما هي تسرد قصة فتحية، وإن الساردة لا تكتفي بهذا الإيحاء بل تصرّح بالشبه بين فتحية والخنفساء: "هو يرى الحشرة كما هي "خنفساء" بينما أراها أنا ـ والسهم غارز في الصدر ـ أراها... فتحية"[481].

وفي نهاية السرد يمتثل الرجل إلى رغبة شريكته الساردة بمساعدة الخنفساء على الانقلاب سوية كي تواصل حياتها بدلاً من خيار الموت. وبهذا فإن الساردة تتمثّل في نفسها وعي مدى القبح السابق، وتعمل على تجنّب أي عذاب آخر أمامها. وترغب في وعيها الباطن أن تتسم بالجمال، بأن تكفّر عن تقصيرها السابق وقلّة حيلتها في حماية أختها. وتحاول أن تجذب إلى وجهة الجميل كل من حولها كالرجل في الغرفة، وتتّخذ من الحرية مثلاً أعلى جمالياً باتت في الحاضر على وعي به.

ومن جهة أخرى، يمكن أن نعتبر القصة برمّتها رمزاً إلى قضية فلسطين، وربما يدعم هذا إهداء القصة الموجه "إلى الكاتب الفلسطيني رشاد أبو شاور"[482]. فتكون فتحية هي الرمز إلى فلسطين وقيمة جمال الوطن. أما باقي الشخصيات: الأب والأخوات فقد سكتوا على ما يمر بها من تسلّط وقتل على يد الأم ـ المرأة الخصم، في حين وقف شريك الأم في سكون مؤيِّد. إن الجميع تسبّب في ضياع فتحية، وفقدانها حريتها، لقد ماتت فتحية في الحكاية القديمة، لكنها عادت إلى الحياة مع حكاية الخنفساء، ومع الجيل الجديد الذي تمثّله الساردة الشابة، القادرة على اتخاذ القرار وحثّ شريكها على فكرة الحرية.

تتفق قصة **"ثلاثون عاماً من النحل"** لغادة السمان[483] مع القصة السابقة **"فتحية تختار موتها"** للعثمان، في كون الساردة امرأة، وفي أنها تستخدم غالباً

481- نفسه، ص6.

482- نفسه، ص5.

483- السمّان. غادة، القمر المربّع، منشورات غادة السمان، بيروت، ط1، 1994، تاريخ القصة: 1994.

ضمير المتكلم، كما تتفق مع "**فتحية تختار موتها**" للعثمان، و"**الأرض يا سلمى**" لعبد الولي، في أن الساردة تسترجع ذكرياتها القديمة وتقارن بين زمن الماضي والحاضر، لكنها تختلف عنهما في أن القصة تدور في بلاد غير عربية، وفي إتاحتها الفرصة الكاملة للشخصيات بالحديث والتفاعل مع الحدث. إنها تبتعد عن الخطاب المباشر، كما توهم المتلقي حتى اللحظة الأخيرة بأن ثمة شيئاً مهماً سيحصل على صعيد العلاقات بين الشخصيات، ليرى في النهاية تداخل الواقعي فيها بالتخييلي على نحو مؤلم يكشف القبح الذي تراه المرأة فيما حولها، ولا يدركه الآخرون.

يتناوب السرد في هذه القصة بين ضمير المتكلم وضمير الغائب، ويستخدم ضمير الغائب عند سرد الأحداث والنقلات الحيادية أو وصف حركة الشخصيات، أما ضمير المتكلم فتعبّر به ريم عن نفسها، وتحلل الفارق بين الماضي والحاضر من خلال سلوك شخصيتين تشاركهما رحلة السيارة، وهما زوجها رضا والدكتور صدوق. إن موقف ريم واضح منذ البداية، فهي تستعرض حياتها الماضية قبيل زواجها، مروراً بأمومتها، وصولاً إلى مرافقة زوجها إلى فرنسا ـ مكان القصة ـ حيث سيتم تكريمه. هذه الذكريات هي مناجاة ريم الداخلية لنفسها، في حين ينشغل الحدث الخارجي بحركة السيارة التي يستقلونها في طريق الوصول إلى مركز التكريم.

وتتدفق ذكريات ريم كما لو أنها شريط سينمائي لحياة متتابعة، يتخللها تعليقٌ منها على ما وصلت إليه الأمور. وتحرص ريم على صوغ المواقف بنبرة ذاتية، فيظهر الحدث كأنه خاص بها وموقف شخصي، في حين أنه في دلالته على عذابها وتقييد حريتها الإبداعية يحمل جوهراً إنسانياً تشاركها فيه نساء كثيرات، حتى إن تفاصيل دقيقة من تصرفات زوجها تحمل سمة العمومية والتكرار مع نساء متنوعات مثقفات وغير مثقفات، كحادثة المكواة في الفندق، "فتح زوجي الخزانة فإذا به يهلل. لقد وجد غرفة الفندق مزودة بمكواة خاصة بالزبائن. طلب مني أن أكوي له الطقم الخاص بندوة التكريم"[484].

484- نفسه، ص139.

وتتخذ الساردة النحلةَ رمزاً يرافقها لشرح معاناتها على مدار السرد، وهي توردها عن وعي تام بمزاياها من النشاط والحيوية إلى العدوانية واللسع المخيف: "فقد كنت دائماً نحلة تصنع العسل للجميع. نحلة ملدوغة"[485]. ومع النحلة يكون للمتلقي وقفات عديدة مع ريم، هذه المرأة التي قادتها قصائدها إلى الزواج بناشر فعّال، قاسمته أعباء العمل وهمومَه، كما تحمّلت أعباء بيت الزوجية ورعاية الأبناء. فكان المثل الأعلى الجمالي لديها مزيجاً من العمل والأخلاق، نابعاً من وعيها بواجبها الأُسري والإنساني تجاه الرجل، يشتركان في المسؤوليات.

غير أن استطراد ريم في ذكرياتها يكشف غياب المثل الأعلى الجمالي عن زوجها، وقد تأخر بها الوقت على الهرب من جنوح زوجها إلى قبح السلوك، وانعدام قيمة الجمال لديه، "وليلة قررت الهرب في لحظة صحو كانت أحمالي ثقيلة: طفل في بطني وآخر على ذراعي"[486]. فهو قابلَ تفانيها بالإهمال، بل إنه حرمها من مواصلة هوايتها في كتابة الشعر "وفي اللحظات النادرة التي أحاول فيها تنظيم وقتي يتولى خلخلة روحي ويجعلني أشك في قدراتي الكتابية"[487]، وحرّض ابنيها عليها "إلى أن كبرا وصارا غريبين عنّي كبقية ذكور القبيلة يحدثانني بنبرة تشبه نبرة أبي"[488]. فأصبح زوجها ووالدها سيان في النظرة والتعامل، إذ تقول: "ومديح زوجي لطبخي كلما عرضتُ عليه قصيدة جديدة وتسليطه ولدينا عليّ بتشجيعهما على السخرية من (عبقريتي) الأدبية.... وسخرية أبي من أية فعالية أمارسها غير الأمومة"[489]. فالهدف هو حصر المرأة في الأسرة، وحرمانها من التواصل مع المجتمع والوجود الخارجي.

وتواصل ريم تعميم وعيها للقبيح من خلال تعميمها نموذج الرجل وتأكيدها اشتراك الرجال في استخفافهم بالمرأة. لقد تحمّست ريم لإبداعات الدكتور صدوق في شبابه، ودفعت زوجها إلى دعمه وإطلاقه إبداعياً. كان

485- نفسه، ص139.

486- نفسه، ص138.

487- نفسه، ص138.

488- نفسه، ص140.

489- نفسه، ص136.

زوجها غير مقتنع لكنّه غيّر رأيه مع النجاح الكبير للشاب صدوق. أما الآن فصدوق أمامها شخص جافّ ينكر فضلها، وينصرف إلى زوجها، وكأنها كائن هامشي، إذ يدعو زوجَها إلى المقعد الأمامي في السيارة بينما تقبع هي في الخلف: "اصطحبَ زوجي إلى المقعد الأمامي غير مبالٍ باللياقات الفرنسية وهو الذي يصرّ على التحدث بالفرنسية لتأكيد "رقيّه""[490] أما هي فمهمّشة تماماً: "ها قد بدأ خطاب التكريم في السيارة ولكل شيء مقابل. وأنا عدت نقطة سوداء مهملة. امرأة مكممة محشوة في كيس أسود يغطيها من الرأس حتى أخمص القدمين"[491]، تماماً كما تعاني ريم من حفلات تكريم زوجها بعد ثلاثين عاماً من مشاريعه الثقافية الناجحة، إذ يكال المديح له وحده، وتقبع هي في زوايا المكان، مهملة، مع أن الجميع يعرف فضلها الذي لولاه لما كان النجاح.

تسهم النحلة في بيان مدى وعي ريم المعذّبة والمنهكة والمتألمة لكمّ القبح المحيط بها، والمتنقّل من مكان إلى آخر، ومع نقلها شعورها بالإنهاك إلى المتلقي، فإن الدور التخييلي للنحل يصبح أكبر وجوداً، بحيث يزداد تسلل النحل إلى داخل السيارة، ويكثر النحل من حولهم مع ازدياد خواطر ريم على نحو غرائبي يعكس نظرتها إلى ما حولها على أنه قبيح، إذ تتراءى لها صور الموت، والعجز، والحيوانات المشوّهة: "يمرّ بنا قطار حديدي عارٍ كهيكل عظمي وقد قُيّدت إلى المقاعد الحديدية نساء يصرخن في قوافل الهوادج المعدنية"[492]، و"خيط يربطني من ساقي وأنا نحلة عملاقة بشرية الرأس يعبث بها طفل بشاربين له وجه عنترة في رسوم التيناوي وشرف"[493]، وكذلك "هذا الخطيب الآخر وحيد قرن بقناع أرنب"[494].

إنها تفتقد الانسجام مع كل شيء، ولا تجد سوى النحل الذي يتراءى لها أنه يخرج من فمها وأذنيها. إنه العنصر الوحيد الذي تشعر أنه جميل لأنه

490- نفسه، ص134.

491- نفسه، ص138.

492- نفسه، ص148.

493- نفسه، ص149.

494- نفسه، ص150.

يشبهها، ولأنه قادر على التغلغل في كل مكان وأخيراً فإنه ينال من خُصومها. ويشبه الأمر هنا معطف غوغول، ولكن بدلاً من أن تعود الشخصية بعد الموت لتنتقم ممن عذبوها في الحياة، فإن غرائبية السرد في هذه القصة، تجعل من النحل حليفاً لريم، يخرج من مساماتها لينتشر في قاعة التكريم، ويأخذ بلسع الموجودين وفي مقدّمتهم زوجها والدكتور صدوق. فالنحل عنصر جميل يسعى إلى الانتقام من عناصر القبح ومهاجمتها كما هاجمت المثلَ الأعلى الجمالي في الإنسانية والعدل وقضت عليه.

تحاول القصة أن تجعل الحالة الغرائبية ممكنة التفسير، بإرجاعها سبب وجود النحل إلى مجموعات من النحل الإفريقي هربت من المختبر في وقت سابق، ولكن ما لا يقبل التفسير هو نجاة ريم من اللسع، في حين أصيب زوجها ومضيفه صدوق وآخرون بإصابات بليغة. ومع أن القصة تنتهي نهاية تصالحية وبكلام معسول من رضا لزوجته، "ثمة دائماً جملة معسولة لابتزازي تهينني ضمناً... لماذا لا يصمت؟"[495]، فإن ريم بقيت نموذجاً للجميل في الماضي والمعذّب في الحاضر الذي وجد من ينتقم له ويُشعر الآخرين بقيمته ولو عن طريق الخيال والحوادث الغريبة النادرة.

لقد استخدم الحل الختامي لقصة "ثلاثون عاماً من النحل" أسلوباً حديثاً في التخييل، لكنه عكسَ عدم قدرة المرأة على الحل الواقعي المباشر لمشكلة حصارها وحرمانها من الإبداع وهضم حقوقها الإنسانية. في حين كانت ساردة قصة "فتحية تختار موتها" لليلى العثمان متوسطةً تتأمل الماضي بحزن دون أن تثبت التطور الحاصل في الحاضر في قضية المرأة على المستوى الاجتماعي، فاكتفت بالفردي متمثلاً بالرجل الشريك. أما قصة "الأرض يا سلمى" فحملت بذور الأمل النابع من وعي المرأة بدورها في خلق الجمال، على الرَغم من تقنية الصوت الواحد، وقِدم القصة الزمني[496].

495- نفسه، ص152.

496- يتجلى الحصار على المرأة وأثره القبيح المباشر في الشخصية أو العام في المجتمع في كل من القصص: قصة "الأعرج"- 1959- لمحمود سيف الدين الإيراني - كتاب العربي رقم24 (دُرست في هذا الفصل وعي القبيح)، وقصة "في داخل السور"- 1955- لإدوار الخراط - مجموعة حيطان عالية، وقصة "جسد" لسليمان الشطي - مجموعة أنا الآخر - 1994 (دُرست في فصل وعي الجميل)، وقصة "الأرامل"- 1980-1983- لمحمد شكري - مجموعة الخيمة، وقصة "يا فدوى"-1987- لإبراهيم صموئيل - مجموعة رائحة =

= الخطو الثقيل (دُرست في فصل وعي الجميل)، وقصة "عند امرأة"- 1966- لمحمد أحمد عبد الولي - مجموعة الأرض يا سلمى (دُرست في فصل وعي الجميل)، وقصة "الجدران تتمزق" لليلى العثمان - مجموعة الحب له صور- 1982.

الفصل الثالث

وعي المعذب في السرد القصصي

وعي المعذّب

يتميز مفهوم العذاب بأنه موجود جمالياً ضمن الواقع الاجتماعي والعلاقات الإنسانية، فهو حصيلة لوعي الإنسان تأزمَ علاقته بالواقع وعجزه عن اتخاذ قرار ينتشله من عذابه ومعاناته. "إن المعذّب أكثر إحساساً بالقبح، منه بالجمال"[497]، كما أن الإنسان الآخر المتلقي الذي يشهد حالة العذابي يمتلك وعياً يمكنه من استيعاب هذا الواقع جمالياً بالمقابلة بين العذاب والمثل الأعلى البعيد. وغالباً ما يكون المعذب متشائماً متبرّماً من واقعه، دون أن يتمكّن من تجاوزه، وينظر إلى المجتمع والواقع حوله على أنه معيق له ومحارب لرغباته.

إن المعذّب بعيد عن المثل الأعلى الجمالي وعاجز عن الوصول إليه، فـ"النمذجة كانت من نصيب المظلوم اجتماعياً، نظراً لأن عذاباته ذات دلالة أعم، وذات مضمون اجتماعي. إن ديمقراطية إضفاء المثالية والكمال على المظلوم قد حددت بمقياس واسع النمط المفضل في الحكاية السحرية للبطل الذي لا يغذي الآمال"[498]. فهذا النوع من البشر يدعو إلى التعاطف معه أحياناً، واللوم لا لأنه مظلوم، بل لأنه لا ينهض ويطالب بشروط الكمال والتحقق الجميل لنفسه بنفي أسباب عذابه.

إنه في علاقته بسواه من البشر الذين يشكلون المنظومة الاجتماعية، يختلف عن قيمتي الجميل والقبيح في أنه ليس له تجلٍ في الطبيعة. من الممكن أن يتصور الإنسان حالة عذابية لحيوان يحتضر أو يتم افتراسه، ولكنه

497- كليب. د. سعد الدين، القيم الجمالية في الشعر العربي الحديث، ص290.

498- مجموعة مؤلفين، موسوعة نظرية الأدب (إضاءة تأريخية على قضايا الشكل)، ج1، ترجمة: د.جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986، ص118.

مجرد تصور خاص بالإنسان وليس الحيوان موضوعاً معذّباً إلا في تخيل الإنسان بسبب غياب الوعي أو آلية قياسه لدى الحيوانات أو النباتات وغيرها من المخلوقات مثلاً. كما أن الإنسان يُسقط عذابه على الطبيعة في الواقع المعيش وفي الأعمال الفنية أو الشعرية، فكثيراً ما تكون الطبيعة القاسية كالعاصفة والإعصار نوعاً من العزاء للمعذّب يحاكي حاله ويشعر بنفسه المضطربة مثلها.

وفي نموذج آخر من المعذّب نجد المعذّب الثائر الذي يرى السلوى في صورة البركان، فتمثّل له الطبيعة الهائجة اقتراباً من حال الجلال الذي يدفع الآخرين إلى الالتفات إليه ومهابته، ويكشف عن استعداد المعذّب للتحول إلى مشروع بطولي يندفع لتحقيق أهدافه التي تنفع المجتمع وتنتشله من حال العذاب. ويَبرز تشخيص لحالة المعذّب يعزوها إلى تكوين أصيل في الإنسان نفسه، وذلك وفقاً للفكر العربي الإسلامي الذي يفترض أن المعذّب هو من يترجّح بين المادة والروحانيات "فعجز النفس عن الدخول في كمالها النفسي ـ العقلي هو أساس مفهوم المعذّب، بحسب الفكر العربي الإسلامي، والمشاعر المصاحبة للمعذب تتأسس على التأسي واللوم. حيث نلحظ تأسياً على ما يعانيه المعذّب من تأرجح بين عالمين متناقضين، كما نلحظ لوماً ينصبّ عليه لعدم تخلّصه من البدن، ودخوله العالم العقلي ـ الروحي"[499] وهذا ما يتّفق مع أهمية الكمال فـ"كلما كان الإنسان قادراً على إهمال أمور الجسد والزمان والانشغال بهما كان استعداد النفس للصفاء والرقي أقوى، وكانت قدرتها على تذكر خصّ ما لها من الأشياء الروحانية والكمالات أكبر"[500].

المعذّب مدرَك من الخارج ويحتاج إدراكه إلى أرضية واعية تغلّب مفهوم الجميل على ما سواه وتقبل التعاطف مع الحالة العذابية لإدراك جدلية هذا العذاب. ومن جهة أخرى فإن المعذّب يقبع مكانه. إنه لا يقوى على مواجهة سببِ عذابه ليتحول إلى بطولي. ولا يستطيع الصمود طويلاً أو إثبات وجوده على الأقل كما هو التراجيدي. فالمعذّب ملوم لأنه مستكين وفي الوقت نفسه

499- كليب، د. سعد، البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي، ص212.

500- الصدّيق، د. حسين، فلسفة الجمال ومسائل الفن عند أبي حيان التوحيدي، دار القلم العربي، حلب، ط1، 2003، ص166.

يمكن التعاطف معه دون التمكن من مدّ يد العون له نظراً لكونه محاصراً ضمن ظروف تمنع مساعدته كما هي الحال في قصة المسخ لكافكا، إذ إن الرجل الذي تحوّل إلى حشرة يحاول التصرف مع واقعه، ولكنه يحاط بسوء الفهم ممن حوله، ولا يملك المتلقي سوى التفرج عليه، نظراً لأنه متخيّل من جهة، ولأن عمليةَ تحوّله مشوبة بالغموض وليس لها حلّ. أما الحكايات القديمة فكان السحر يشتمل على طريقة لإبطال مفعوله، الأمر الذي يتيح الفرصة لشخصيات بطولية أو تراجيدية تكسر الحصار عن المعذّب وتبادر إلى قتل سبب تحويله إلى مسخ أو إلى تماثيل كما هي أساطير ميداس وميدوزا مثلاً.

وهنا نلحظ أن المعذّب يحتاج بشكل ما إلى قوى خارقة للقدرة الإنسانية المألوفة كي يتخلّص من عذابه المقيم ويتحرر، والفارق بين الفن والواقع أن المعذب في الفن يجد المخرج السحري أو العلاقات المتشابكة الغريبة والمصادفات للخروج من أزمته، مما يقنع المتلقي ويوافق جنوحه نحو الخيال ورغبته في سيادة قيم الحق والخير والجمال. أما في الواقع فإن مهمة المعذب صعبة في الوصول إلى هدفه بقواه الذاتية من دون معجزات الفن وخياله.

ويتداخل المعذّب أحياناً بالتراجيدي في العمل الفني، فـ"الشهيد يوصف اسمياً بأنه بطل لكنه يندب في حالات أعم كضحية"[501]، كما أنّ "الموت والعزلة الروحية المطلقة أشكال بديلة للمعاناة والبطولة"[502]. لقد اختلفت التراجيديا في الأدب الحديث والمعاصر عنها فيما قبل، فـ"في العصور الوسطى زال عن مصطلح التراجيديا كل ارتباط بفكرة العرض المسرحي... صار ببساطة يطلق على نمط من أنماط السرد القصصي"[503]، و"إن مفهوم التراجيديا، كما يمثل في الأذهان في الوقت الحاضر بشكل عام، هو من صنع القرنين الماضيين"[504]. إنها تحتفظ بالخطوط العامة التي تحدّث عنها أرسطو، ولكنها لم تعد تقتصر في

501- ويليامز. ريموند، المأساة الحديثة، ترجمة: د.سميرة بريك، وزارة الثقافة، دمشق 1985، ص219.

502- نفسه، ص163.

503- ميرشنت. مولوين وليتش. كليفورد، الكوميديا والتراجيديا، ترجمة: د. على أحمد محمود، عالم المعرفة، الكويت، العدد 18، حزيران 1979، ص166.

504- نفسه، ص178.

وجودها على فن الشعر الدرامي، أو الدراما وحدها، بل أصبحت التراجيديا سمة نلمحها في كل الأجناس الأدبية الغنائية والملحمية والدرامية. وإن هذا الانفتاح يتيح لنا أن نثبت القول بأن ما كان سابقاً من مزايا الملحمة عند أرسطو، ومنها افتراضه أن تكون الشخصية جيدة وصالحة، أضيف الآن إلى الدراما لتمتزج بعض الصفات، فالتحول من السعادة إلى الشقاء في التراجيديا أصبح ممكناً عن طريق تخطي شرط الأحداث ممكنة الوقوع، صار من المألوف دخول عنصر الاحتمال بطيفه الواسع وصولاً إلى العجائبي أو الغرائبي، مادام متّسقاً مع نمو الشخصية وطبيعتها النفسية وتفاعلها مع المجتمع معاناةً أو إقبالاً عليه.

كما لم يعد من الضروري أن تتسم الشخصية بالخير المطلق أو شبه المطلق، بل من المقبول أن تشهد الشخصية العادية مصيراً تراجيدياً نتيجة أحداث تتعرض لها تماماً كما تتعرض لها أي شخصية خيرة، وتنتج عن هذه الأحداث مصائر مشتركة تسمح برصد التغيرات عند الشخصية. كأن تتحول الشخصية الشريرة إلى خيّرة بفعل هذا التحول المفاجئ أو أن يتم تنبيه مكامن الخير فيها في نقطة مفصلية من القصة. فـالفرد من خلال فعلي الاختيار والإرادة يرفض دور الضحية.[505] ويكمن المعذّب حين لا تتمكن الشخصية من تجاوز واقعها المهين.

ترتكز التراجيديا المعاصرة وكذلك شخصية المعذّب إلى نقاط مهمة في علاقة الفرد بالمجتمع فـ"التراجيديا تعالج مشكلة الإنسان عامة، كعلاقاته مع نفسه، ومع مجتمعه الذي يعيش فيه، فمن خلال احتكاك الفرد بمجتمعه، تتكون لديه خبرته بطريقة العيش في الأحداث في عواطفه الإنسانية، وفي مدى قدرته للاستجابة لكل الظواهر الاجتماعية المحيطة به، هذه القدرة التي تُعتبر الضمير الواعي للفرد من خلال المجتمع".[506] إنّ المعذّب كثيراً ما يتشابه مع التراجيدي في ظروف نشأته، فالكتّاب "اليوم أكثر ميلاً إلى التعبير الموارب

505- ينظر: المأساة الحديثة، ريموند ويليامز، ص124.
506- نفسه، ص94.

عما هو تراجيدي"[507]، بما لدى الشخصية من انزواء عن المجتمع، نتيجة معاناتها منه، وظهور سمات كالكراهية أو فراق الناس وتحاشيهم. مما يعكس خيبة أمل المعذب في مجتمعه المحيط ويدفعه شيئاً فشيئاً إلى التنصل منه والبعد عن كل ما يسبب له العذاب. وبهذا يتحول إلى شخص شبه منبوذ وقد يثير الشفقة، وتؤدي كثرة المعذبين إلى تعطيل المفاصل الحيوية في المجتمع وتغييب المواهب الفردية نظراً لنفورهم من عدم تقديرهم وافتقادهم شروط الحياة الجميلة التي يحققون فيها ذاتهم بتبادل الفائدة مع غيرهم.

كما أن سمة الصراع قد تبدو متخفّية على شكل صراع داخلي في ضمير الشخصية التراجيدية، "وهنا تبرز بالفعل مشكلة جمالية، وهي المواءمة بين الشعور بقدرة الإنسان وحيويته والشعور بأن كارثة ما قد تم تدبيرها له"[508]. يعايش المتلقي صراع قيم الجميل والقبيح في مجتمع هذه الشخصية، ولكن "التراجيدي لا يفتقد الجمال، حتى في سقوطه المروّع. إنه يسقط وهو جميل، ولو لم يكن كذلك، لما شعرنا بالشفقة والخوف عليه"[509].

ويدخل المعذّب في جوّ قبيح رغماً عنه، إما لخطأ ارتكبه أو لوضع وجد نفسه فيه، وليس هو مسؤولاً عنه في أغلب الأحيان كأن يكون من تبعات تاريخية في المجتمع. كما أنه يغوص في التفاهة بما يجعله في مستنقع يصعب الخروج منه. إنه "كائن مأزوم داخلياً. وهذا ما يدفعه إلى أن يكون عاجزاً عن الفعل الاجتماعي، عاجزاً عن ممارسة رفضه بشكل إيجابي فاعل، أي إن إشكالية المعذّب تكمن في ذاته أولاً."[510] وقد تكمن إشكالية وتنبع من الظرف الاجتماعي العام في تحجيم الفرد وعلاقاته الجمالية، الأمر الذي يجعله يرتد إلى ذاته في حالة بائسة. ومن جهة أخرى فإن للمعذب فائدة جمالية في إثارة جدلية الجميل والقبيح، ولكن في نفس المتلقي، لا داخل العمل الفني، وغالباً ما يكون للفن الدور الأكبر في جذب الاهتمام إلى المعذّب وقسوة ما يحيط

507- ميرشنت. مولوين وليتش. كليفورد، الكوميديا والتراجيديا، ص259.

508- نفسه، ص202.

509- كليب. د. سعد الدين، القيم الجمالية في الشعر العربي الحديث، ص246.

510- نفسه، ص233.

به، ولكن العمل الفني يبشّر بالخير فـ"الفن لا يمكن أن يكون معادياً للمجتمع... وحتى حين يكون الفن في أقصى حالات التشاؤم والإزعاج، حين يهاجم كل شيء وليس لديه علاج لأي شيء، حين يقول لنا إن كل شيء شرّ، فإنه يبشّر بأن مثله الأعلى هو الخير"[511]. والاتجاه إلى الخير ممكن في حال عدم تفاقم حالة المعذّب سلبياً بالتوجه إلى الإلغاء الكامل للذات وإعدامها مادياً أو معنوياّ باليأس من الحياة. إنه في الفن يستفيد من الأدوات الفنية الكاشفة للعلاقات بين العناصر في الواقع، وتجعل الصورة أكثر وضوحاً أمام المتلقي كي يحاكم الواقع داخل العمل الفني كالقصة أو اللوحة.

* * *

يعاني المعذّب عموماً من أنه شخص مأزوم يعجز عن تحقيق مثله الأعلى الجمالي، فهو يعي واقعه ولكنه غير قادر على الحركة الفاعلة، وبهذا فإنه يعمّق القيم السلبية ويترك لها مساحة للتوسع وزيادة الأذى في المجتمع. ويتجلى هذا في القصة العربية المعاصرة بارتباط شخصية المعذّب بظواهر اجتماعية هي الحرب، والملاحقة، والسجن، إضافة إلى ظاهرة فردية هي الجنون، ولكن طريقة التعامل مع المجنون لها أثر في النظر إلى المجتمع والحكم على قيمه العامة. كما أن بقية الظواهر تعكس من خلال الفرد مجملَ المجتمع الذي يتأثر سلباً بضعف الفرد، مما يعكس صورة من عدم الاستقرار واطراد البعد عن المثل الأعلى الجمالي.

وتغلِب الأجواء النفسية المتأزمة على القصص، فالمعذّب شخصية تعي أنها واقعة في مأزق يصعب الخروج منه، لأن بطل القصة يجد نفسه ضحية لممارسات شخصيات أخرى، أو ضحية وهمه أو سوء قراءته لما حوله من وقائع وعدم وصول الحقائق إليه. وهذا ما يعمّق ظاهرة الانعزال الفردي في قصص هذا الفصل: وعي المعذّب، فالفرد عملياً هو محور القصة وآلامه هي

511- بينافنستي. جاسينتو، الأخلاق في المسرح، ترجمة: ممدوح عدوان، مجلة الآداب الأجنبية، السنة 19، العدد 75، دمشق، صيف 1994، ص15.

التي تستقطب انتباه المتلقي، وتجعله يدخل حالة شبيهة يحاول من خلالها تفهّم ما تمرّ به الشخصية المعذّبة. وقد يدخل الفرد المعاناة وحيداً، أو يشاركه بها آخرون فيكونون ضده أو معه. إن الحالة الأولى أي كون الفرد وحيداً لا تعني الوحدة المطلقة، وإنما يكون المجتمع أشبه بالظلال والتهويمات التي لا تنفع الفرد ولا تزيد من وعيه بالقيم الجميلة المفقودة، بل بتعميق عذابه، مما يعزله عن الحقائق الواقعية الملموسة، ويسهم في إيصال صورة مشوشة عن البيئة المحيطة.

* * *

1. المعذب والحرب

يحضر البعد السياسي في قسم "المعذّب والحرب" في قضية فلسطين في بعض القصص، إلى جانب محاربة الاستعمار ووجود الأجواء الحربية التي قد يشار إليها من بعيد أو يتم استنتاجها. وتشترك القصص التي تتناول قضية فلسطين بأن أحداثها تجري في دول محاذية لفلسطين لها حدود مشتركة معها. وقد تتحول الشخصية من قيمة العذابي إلى البطولي، لتعود إلى العذابي في النهاية بفعل المجتمع الذي لا يقدّر تضحياته. وتتنوع بيئة القصص بين كون الشخصيات فقيرة أو مرفهة مادياً، كما يسعى السارد في أحيان كثيرة إلى إيصال صوت البطل إلى المتلقي عن طريق الغوص في عالمه النفسي وأحلامه.

* * *

تمثّل قصة "**طقوس للعار**" لحيدر حيدر[512]، نموذجاً للرجل المعذّب الذي ينقلب إلى تراجيدي، وهو في هذه القصة بطل حقيقي كما يتضح في نهايتها،

[512]- حيدر. حيدر، الومض، تاريخ القصة: 1969.

لأنه يسعى إلى القتال، يقاتل وينال احترام رفاقه المقاتلين في الجيش، غير أنه ينتقل إلى التراجيدي لأنه لم يحظ بتقدير مماثل عند رؤسائه.

الشخصية المحورية "علي الراعي" في القصة هي ـ كما نرى ـ امتداد لشخصية "حميمود" الأبله في قصة حيدر حيدر "**حميمود**"[513] في المجموعة نفسها ـ الومض. فحميمود كان شاباً في القرية تلقى ضربة هائجة من أحد أصحاب البساتين، ففقد ذاكرته لكنه لم يفقد الحسّ، ومع ذلك فإن شيوخ القرية أفتَوا بعزله، وصنفوه ضمن المجانين، فأمسى مبعداً لا يملك سوى التشرد والرغبات المحظورة كأنه ليس إنساناً.

إن السارد في قصة "**حميمود**" يعمد إلى تمرير أفكاره ضمن السرد، في التحسر على حال حميمود واستنكار قسوة شيوخ القرية وهجاء الظلم والإهمال، في رمزٍ إلى تعطيل قدرة الشباب على العمل بحجج شتى، وهنا نجد أن حميمود هو إطار لهذه الأفكار. أما في قصة "**طقوس للعار**" وبطلها "علي الراعي"، فإن السارد يفسح الفرصة للأحداث كي تكشف عما يجري، وتتيح فرصة أكبر لعلي كي يفصح عن مكنونات نفسه، ويظهر بوصفه شخصية نامية متطورة مع التغيرات التي يمر بها، والأمكنة والظروف التي تكتنفه. كما أن "**طقوس للعار**" تتواصل مع "**حميمود**" في أنها هجاء لتهميش دور الشباب، وآرائهم وجهودهم، وصورة أخرى لنموذج الشاب "علي الراعي" فهو نسخة ثانية من "حميمود" وُضعت خارج القرية ووجدت طريقها إلى القوات المسلّحة، لكنّ المسؤولين عنه لم ينصفوه بأكثر مما كان موقف الشيوخ من الشاب حميمود.

إن الناظم العام في القصتين هو هجاء الحال العربية التي كانت في إهمالها وركونها إلى الكسل والتراخي سبباً في نكسة 1967، وما خلّفته من مشاعر الإحباط. إنه تهاوي القيم الجميلة الممثلة بشخصيات من قبيل علي الراعي، سقطت بتراجيديا كانت على أعتاب البطولة، فالقصتان كلتاهما مكتوبتان بتاريخ 1969، وتشكلان استجابة قيمية جمالية خالصة لآلام النكسة والشعور بالهزيمة.

---

[513]- نفسه، تاريخ القصة: 1969.

يلفت الانتباه تقسيم القصة "طقوس للعار" إلى عشر فقرات مرقّمة. تمتد كل فقرة على مساحة صفحتين أو أكثر، لكن هذا لا يعني استقلال الفقرة بقدر ما هو فصل موجّه إلى القارئ في تلقّي كل فقرة وما يليها مع فاصل من التأمل. ويمكن القول إن المكان المركزي متعدد بتعدد الفقرات، فالفقرات من 1 - 4 تركّز على شخص علي الراعي في تنقله بين الأمكنة، أما من 5 - 7 فالمحور هو الأحلام التي يشاهدها علي ليلاً، وفي 8 - 10 ينتقل المحور إلى الكهف الذي يخبّئ فيه غنائمه.

في القسم الأول من القصة يظهر تباين الجمال والقبح. إن علي الراعي الذاهب إلى الخدمة العسكرية يعي شيئاً واحداً هو أنه مغادرٌ القرية إلى مكان بعيد، يحمل نصيحة أمه "كن عاقلاً في بلاد الغربة"[514]، كما يحمل انطباعات في وعيه هي أن القرية سجن كبير ومكان يحفل بالقبح والمشاقّ والقسوة "كما ارتاح من قرص البراغيث في البيت المسقوف بالشوك والتراب والحطب والفئران والأفاعي. وداعاً أيها السجن القديم الممل!"[515]

لا يوضّح السرد مدى حماسة علي للرحيل عن القرية والانضمام إلى الجيش، وإنما يُفهم من السياق أن الحرب محتمَلة، وأن الاستنفار تطلّب جلب الشباب للانخراط في صفوف الجيش والتأهب لأي مواجهة مع العدو. إن أجواء المعسكر الذي يوضع فيه علي تمهيدٌ لتفتّح وعيه على الحياة بما تحمله من الجمال والقبح. وإن السارد كلي المعرفة يصور شخصية علي شيئاً فشيئاً في تعامله مع الواقع المحيط، وفي حواره مع من حوله.

لقد اتصف علي في القسم الأول من السرد بالقسوة والحزم. فكونه في المعسكر وخضوعه للتدريب أعطياه منحى الالتزام، وجعلا وعيه يتجه إلى قصدية التطبّع بطباع المكان، وقوانينه، كي يكون جزءاً فاعلاً فيه. لقد أدرك علي بسرعةٍ الفارقَ بين المدينة والقرية، وجعله الإدراك يقارن بين قيمة الجميل والقبيح. ففي المدينة أضواء ومصابيح ساطعة ليلاً، مقابل ظلام القرية، كما أن المدينة تتسم بجمال نسائها مقابل نساء القرية البائسات "ها

514- حيدر. حيدر، الومض، ص101.

515- نفسه، ص102.

هو مسحور بالأضواء والحركة والأصوات بشوارع نظيفة وأبنية شاهقة وسيارات. ثم هؤلاء النسوة البيضاوات كالحليب"[516]. كان قضاء الإجازات مع الأصدقاء في المدينة فرصة لعلي لاكتشاف الحضارة: "وبعد شرح معقّد من صديقه فهم بأن السينما صور جميلة ممتعة تركض فقال بسذاجة: ولكن أليس ما نراه هنا سينما؟"[517]

وفي المعسكر يعي علي ضرورة الطاعة وأنها السبيل إلى كسب احترام الآخرين، وإثبات حضوره وإعطاء حياته معنى ومشروعية في نظر نفسه ونظر قادته. ولذلك فإن القيمة الجميلة عند علي هي في قصديته إلى سلوك الطاعة، الذي يقود إلى الالتزام وتدريب بقية العسكريين عليها دون تذمّر. هذا ما فعله علي فتمّت ترقيته. غير أن ثمة مثلاً أعلى جمالياً يظهر في تفاصيل السرد، ويكشف عن تعلّق علي المبكّر به، مترافقاً مع وعيه أهمية الطاعة والالتزام، إنه "الهجوم". فالهجوم على العدو الصهيوني الذي يحتل قسماً من أراضي الوطن، هو المثل الأعلى الذي يرِد في خُطب القادة العسكريين. ومن ثمّ تتسارع في القسم الأوسط من القصة وتيرة استيعاب ما يجري. ليس علي الراعي وحده من يشعر بابتعاد المثل الأعلى الجمالي ـ الهجوم والمعركة ـ وكأنه هدف لا يدرك، بل أصحابه وبقية الجنود أيضاً. غير أنّ علياً هو الأكثر بساطة ونقاء وطاعة بين زملائه.

إن السارد قد بيّن فيما سبق من أحداثِ الوضعَ البائس الذي عاشه علي، فهو نموذج للمعذّب في قريته "أمضى علي الراعي طفولة بائسة في قريته، عرف الجوع والعري وأضناه التعب. كما كانت بنات القرية يهزأن من أنفه الدقيق الملتوي وصلعته وتأتأته عندما يتحدث معهن"[518]، فقير ومنبوذ في المعسكر "أما علي الراعي الفقير فكان منبوذاً ومهملاً كحجارة الأودية"[519]. ولكنه كغيره من أصحاب الإرادة والتصميم، قادرٌ بفعل المثل الأعلى على مغادرة حالة العذابي والقصد إلى إثبات حقّه في الحياة، لا سيما عندما يرتبط

516- نفسه، ص103.

517- نفسه، ص103.

518- نفسه، ص101.

519- نفسه، ص106.

هذا الحق بالدفاع عن الأرض التي تحتوي حياته وتعطيه الوجود. إنها الشيء الكائن الحيادي الوحيد الذي لا يطلق حكماً على علي بالقبح أو الجمال، إنما هو من يكتسب هذه السمات.

يطلعنا السارد على تحوّلٍ في الطريق إلى المثل الأعلى الجمالي عنده. فحتى الآن كان لدى علي وسيلتان لإثارة الانتباه إلى قضايا الوطن: أمه، والقائد الذي حلّ محلّها في مخيّلته. غير أن القائد لم يعد وسيلة نافعة بعد أن اكتشف علي انسداد الطريق إلى الهجوم. وهنا يتّخذ طريق العودة إلى أمه، لكنه يمرّ عبر رجلٍ مهيب، هو الوسيلة إلى المثل الأعلى الجمالي: "تراءى له رجل ملتحٍ طويل القامة يرتدي ثياباً سوداء وقف فوقه كالشبح: أنت شجاع يا علي الراعي لم تهب شيئاً في حياتك ولن تخسر شيئاً لأنك لا تملك شيئاً. سلاحك معك والحدود قريبة... وهذه أرضك... أُخذت بالهجوم والدفاع لا يعيدها. هاجمهم يا علي الراعي يهربوا"[520]. فالزيارة المتكررة لهذا الرجل تمثّل مرحلة تَحوّل عند علي الراعي، إنه يدرك أن المعسكر محطة للوصول إلى المعركة، ويعي أنه لا يرغب في قضاء حياته داخل المعسكر، فالهدف يكمن خارج المعسكر، لا داخله "وها هي تمارين التدريب تتكرر آلاف المرات عبر آلاف الأيام والهجوم لمّا يأت"[521].

يرمي السارد من وراء هذه القصة إلى إدانة تخاذل العرب الذي أدى إلى نكسة 1967، في هزيمتهم أمام العدو الصهيوني، وإلى فقدانهم المزيد من الأراضي ليستولي عليها الاحتلال. وهو يجعل من شخصية علي الراعي مرادفاً للضمير العربي في مجموع الآمال المعقودة على القوة العربية في تحرير الأراضي المحتلة، وفي سبيل تصوير الضمير الجمعي كان لا بد من تصعيد النموذج ـ شخصية علي الراعي ـ إلى حدّه الأقصى، وصولاً إلى تمثيله قيمة البطولي أي قمة السعي إلى المثل الأعلى الجمالي، وهو هنا المعركة، في الطريق إلى الحرية.

---

[520]- نفسه، ص108.
[521]- نفسه، ص109.

يخبئ علي الراعي غنائمه في الكهف، وللكهف معانٍ كثيرة تتعلق أسطورياً بكونه مكاناً تُبعث فيه الحياة من بعد كمون فقد كانت "الكهوف... مسرحاً لتنسيب الفتيان، ومكاناً لدفن الموتى، وتعتبر التيه أيضاً، الشبيه بجسم الأرض الأم، يعادل الولوج إليه، أو إلى كهف، عودة إلى الأم على الصعيد الروحي. تلك العودة هي هدف تسعى إليه طقوس تنسيب الفتيان، وعلى حدٍّ سواء، طقوس المآتم والجنازات"[522]، فضلاً عن أنه يتميز بالعزلة وأنه مخبأ مناسب يحتاج العثور عليه إلى مشقّة.

ويتّضح من مسيرة الأحداث أن علياً يرتقي سلّم الهمّة والعزيمة والشجاعة في طريقه إما إلى البطولي أو التراجيدي. ولكنّه يتّجه بشكل عملي إلى التراجيدي، فالبطولي عادةً يكون مصحوباً بتشجيع الآخرين من حوله، ويكون مَعقد الآمال، ومحطّ الإعجاب، والقدوة لغيره، إنه يتّحد بشكلٍ ما مع المثل الأعلى لدى الجماعة. أما في أحداث القصة "طقوس للعار"، فإن علياً محاصر بخوفه من أن ينكشف.

لذا فإن قيام علي بالإغارة منفرداً على مراكز العدو يضيف طابع السرّية إلى الخوف. إنّ تسلله ليلاً إلى مكامن العدو عبر الحدود، ليس الهدف منه الاستتار عن العدو بقدر ما هو استتار عن زملائه العسكريين، "كان علي الراعي يقول: صدقوني أنا لا أخاف العدو أكثر من الصديق"[523]. إنه يخالف الأمر العسكري صراحة لكنه يطيع المثل الأعلى في نفسه، كما هو في نفس الضمير الجمعي لدى رفاقه.

لقد تحول المعسكر في القسم الأخير من القصة، من مكان جميل إلى مكان قبيح، فإغارة العدو المفاجئة على المعسكر حدت بعلي إلى حثّ رفاقه على القتال موجهاً إياهم كقائد عسكري حاذق، فيما كان الضباط وكثير من الجنود منصرفين إلى الجمال الوهمي المزيّف ـ جمال المدينة ـ لاهين عن مسؤوليات المعسكر وتأهب القتال: "المدينة الآن قريبة جداً، ومشعشعة

522- إيلياد. ميرسيا، الأساطير والأحلام والأسرار، ترجمة: حسيب كاسوحة، وزارة الثقافة، دمشق، 2004، ص262.

523- حيدر. حيدر، الومض، ص117.

بالأضواء والخمر والنساء العذبات والسيارات والشقق المريحة ومكبرات الصوت والصخب المتواصل. كان اليوم يوم جمعة وجميع الضباط وكثير من الجنود يمرحون وينسون ويطاردون الشهوات التي لا تنقضي"[524]. فقد تحول يوم الجمعة لدى علي من يوم عطلة إلى يوم عمل شاق، بما يفارق ما يمارسه الآخرون من إزجاء للوقت بالملاهي والتهرب من المسؤولية، فكلا الطرفين قام بما هو محبب إليه في هذا اليوم.

كان نصيب علي الراعي ورفاقه الخمسة الإحباط في النهاية على الرغم من كل البطولات التي قاموا بها، وكانت الأحكام القاسية على العسكري علي، بتهمة مخالفة أوامر القيادة بعدم القتال، أوامر صدرت لتقتل الميل إلى الجميل والمثالي في النفوس.[525] وتحمل نهاية القصة حيث يتقدم الجندي شريك علي، محمّلاً بالغنائم وهو يجرّ مدفعاً ثقيلاً، مفاجأة للمتلقي وللجنود وللضابط الذي يتلو الحكم، كلهم معاً "كان الجندي المفقود يتقدّم بتثاقل جاراً وراءه مدفع هاون وعلى كتفيه عدد من الرشاشات والبنادق. كان يقترب من الساحة وأبصار الجميع معلّقة عليه والدهشة تتخطف الجميع"[526]، وهي تعمّق قيمة البطولة التي قام بها عليّ، لكنها تؤكد أيضاً الحال التراجيدية التي وصل إليها علي ومعه كل من حوله من الجنود، في انكسار حامل المثل الأعلى الجمالي، وفي وعي صعوبة النهوض من جديد.

524- نفسه، ص118.

525- تتفق قصة "الذي أحرق السفن"، لزكريا تامر، (مجموعة: الرعد، 1970) مع "طقوس للعار" في فكرة محاكمة المقاتل الشجاع على شجاعته، ولكنها تختلف عنها في نزوعها التخييلي بأن بطلها هو طارق بن زياد القائد الشهير. إنها تعود إلى الماضي وإلى تراث المعارك لتعطيها بُعداً معاصراً، لأن طارق بن زياد في القصة يتعرض له المحققون مستنكرين إحراقه السفن دون إذن من مرؤوسيه، ولا يحفلون بأقواله عن ضرورات الحرب وقراراتها الآنية أثناء المعركة. يُبرز الحاضر في محاكمته الماضي جمال الماضي قياساً بقبح الحاضر ومحدوديته بما يسدّ السبيل إلى المثل الأعلى الجمالي في الحرية والقيم المثلى في الشجاعة، كما يبرز التناقض الكبير الواضح لدى المتلقي. فليس ثمة الآن من يجادل في جدوى ما قام به طارق بن زياد، والنصر الحتمي الذي حظي به، ولكن هذا ممكن في القصة عندما يتم إسقاطه على الحاضر وفتح الخيال أمام قياس الوقائع، ويصلنا بقصص من مثل "طقوس للعار"، كان يمكن للمقاتل البطل فيها أن يصبح "طارق بن زياد" معاصراً لولا حرفية أوامر قادته وانكفائهم عن مواجهة العدو.

526- نفسه، ص122.

تسعى قصة "عبور النهر إلى ضفة واحدة" للكاتب سليمان الشطي[527] إلى بيان أثر الحرب في عدد كبير من الشخصيات، وفي شعب بأكمله هو شعب فلسطين. ولكن السرد يركّز على شخصيتين متخذاً منهما نموذجاً لبقية العائلات التي اضطرت إلى مغادرة مدينتها حيفا تحت سطوة الاحتلال الصهيوني الذي استولى على المدينة، فقدت الأسرة كل شيء عندما نزحت من مدينتها الفلسطينية، فالحرب هي التي تصنع الوضع السياسي والاجتماعي والاقتصادي.

يعتمد السرد تقنية الاسترجاع واستعراض الذكريات، فهو يقابل بين زمنين، الأول الزمن الذي ينطلق منه السرد وهو كون شخصية السارد في مرحلة الشباب، وهو يقرر تخطي النهر إلى الضفة المقابلة بعد أن سقطت المدينة صريعة الاحتلال. وبعد مجموعة من استرجاعات ذكرياته عن ارتحاله الأول طفلاً مع عائلته، يعود السرد إلى زمن شباب الشخصية المحورية وحدث الارتحال عبر النهر، ليقول الشاب للمرأة التي يساعدها وأبناءها على العبور بأنها تشبه أمه، في إشارة إلى توالي الأحداث المتشابهة وتكرارها عبر الزمن. وهذا الحدث بحد ذاته يبعث على عذاب الشاب، الذي ـ إضافة إلى ألم الارتحال ـ يعاني من ألم الذكرى التي يتوسع السرد في استعراضها.

الشخصية المعذّبة في هذه القصة نتاجٌ لحالة الحرب التي يرغب الاحتلال الصهيوني في جعلها حرباً من طرف واحد، في حين يصرّ المواطن الفلسطيني صاحب الأرض على جعلها معركة حقيقية، ويصرّ على مواجهة عذابه، وتجاهل آلامه في سبيل الوطن، وهذا ما يستمر مع استمرار الأجيال، فوالد الشاب سرعان ما قُتل بعد أن التحق مقاتلاً ضد الصهاينة الذين احتلوا أرضه، وبقيت أسرته من بعده بلا معيل. وقد فقدوا الأرض مصدر الرزق ورجل الأسرة. وكذلك هو زوج المرأة التي يساعدها الشاب على العبور، فقدت زوجها "قتلوه... الأوغاد قتلوه"[528].

527- الشطي. د.سليمان، الصوت الخافت، تاريخ القصة: 1970.

528- نفسه، ص74.

إن أصل تجلي العذاب ينشا عند والدة الشاب ـ منذ ان تمّ الهرب من بطش الاحتلال قبل أعوام ـ فبعد فقدان الوطن والأرض تكتشف الأم أنهم فقدوا كل شيء، وأنهم فقدوا الأرض بالمعنى الحرفي للكلمة، وهنا تكون المرحلة الأولى من العذاب. لا يتطرق السارد إلى تحَقق الجمال في حياتهم سابقاً، ولكن ما لا شك فيه أن الافتقار بعد الغنى يحاصر الأسرة بضيق العيش. لقد فقدوا الأرض التي هي مصدر العطاء والمال، تحاور المرأة زوجها: "هل أخذت معك فلوس؟ / لا... / لماذا؟... نحتاج... / بصوت قاطع حاد يأتي من بعيد قال لها: تعلمين أن أكثر أملاكي بيارات... / زاد الوهن وطفح على وجهها بحيث تخلفت عنّا... كلماتها لا تزال في أذنه طوال هذه السنوات... باستسلام قالت: يعني... هل أصبحنا فقراء؟"[529]

أما المرحلة الثانية من العذاب فهي ما بعد مقتل الأب ربّ الأسرة. لقد اندفع الأب إلى أرضه المحتلة ملتحقاً بالمقاتلين في رغبة صادقة بأن يكون في المكان المناسب، لكنه دفع حياته ثمناً لقيم الشجاعة، وبقيت أسرته بلا معيل. ويكون الحلّ الفطري لدى الأم هو العودة برفقة أسرتها إلى أرضهم بأي طريقة، فهي المكان الوحيد الذي اعتادوا عليه. وهناك يزداد عذابهم، ومع تحول المدينة في عيونهم إلى مدينة أخرى يجوس فيها الغرباء تتحول حياتهم فيصبحون متسولين يعيث أي شخص فساداً في الحيّز البسيط الذي يسكنون فيه. لحق بهم العذاب أولاً في فقدان بيتهم الذي هجروه "هذا منزلنا / فقال لنا جندي آخر: لقد تركتموه منذ أيام... أليس كذلك؟ / نعم تركناه... / لماذا تركتموه؟ / كنا خائفين / ولماذا تعودون الآن؟ /... بما أنكم تركتموه فهو لم يعد لكم"[530].

ويلحق بهم العذاب ثانياً في قبولهم بحيّز متواضع للسكن، وثالثاً في ضعفهم واضطرارهم إلى استجداء الناس. أصبحوا غرباء في وطنهم بسبب عدم تكافؤ القوى بين المحتل والمواطن الضعيف، وهذا يلتقي مع ما يقوله الشاب في بداية القصة عن أرضه التي لا يصّدق أنها احتُلّت، كما يَبرز دور

529- نفسه، ص72 - 73.

530- نفسه، ص76 - 77.

وسيلة الإعلام: الراديو، في حمل الأخبار، وتوصيلها، وإدخال متلقيها في حال من الذهول تجاه ما يحصل ولا يد له فيه، ولا يرغب في تصديقه.

ترغب القصة في أن تبيّن أنواع عذاب الشخصية، فهو عذاب الاغتراب داخل الوطن، وعذاب الفقر، وعذاب أسئلة الهوية المصادرة، يصادرها الأقوى جيشاً وعتاداً وسلطة. ويشتدّ العذاب كلما اقتربت الشخصية المعذبة من أشيائها المقرّبة والحميمة دون أن تصل إليها، وكلما ازداد الحاجز النفسي المقرون بالسلطة المسيطرة دون أن تعود الشخصية إلى سابق عهدها بما ألفت، وهذا ما يحصل في المشهد المحوري من القصة. إذ تفاجأ الأم بمزاد علني، يباع فيه أثاث بيتهم القديم، وعلى الرغم من أنها استوعبت ـ فيما سبق ـ فكرة مصادرة بيتهم واضطرارها إلى السكن في بيت وضيع، فإنها أمام هول المفاجأة ووقعها النفسي، لم تستوعب حقيقة أن يبيع أحدهم ما هو ملك لها ولأسرتها وما عايشته سنوات طويلة مع زوجها الراحل.

وفي هذه اللحظات يتحول المعذّب إلى تراجيدي، فإذا كان المعذّب قابلاً للّوم والعتاب على تخليه بملء إرادته عما هو حقّ له، فإن التراجيدي حالة إنسانية واقعة تحت شروط القهر والقسوة ذات بعد عاطفي مباشر، تفرض حضورها في المشهد على الأطراف كافة. تندفع المرأة إلى الأثاث وهي تسرد ماضي كل قطعة فيه، وينطبع لدى الملتقي إيحاء بأن جمع الناس الغفير يصدّقها ويتفهّم معاناتها، ولكن الجميع واقعون تحت تأثير الحرب وآلامها ولا يحكم سوى قانون الظلم، ولا يملكون سوى التعاطف مع المرأة التي فقدت الزوج والبيت والأثاث، ولم يتبق لها سوى ابنها الشاهد على مرارة الواقع وألم الحرب.

مال السارد في هذه القصة إلى الجانب العاطفي متّخذاً من الأم محوراً للانفعالات العذابية، ومن ابنها وسيلة لنقل هذه الانفعالات إلى المتلقي من خلال تقنية مقارنة الماضي الشبيه بالحاضر، وابتعد السارد عن الدخول مباشرة في تصوير الحرب والقتال، مكتفياً بالإشارة إليها من بعيد، كالحديث عن مقتل الأب، وتصوير القسوة اللفظية للضباط المحتلين.

تحتشد الرموز في قصة "الدانوب الرمادي" لغادة السمان[531] وهي تتمحور حول بطلة القصة؛ المرأة التي كانت تعمل مذيعة في إحدى الإذاعات في بيروت عندما حلّت النكسة عام 1967 بهزيمة العرب واحتلال الصهاينة المزيد من الأراضي العربية. وتبدو القصة برمتها على أنها عدسة مكبّرة لمقطع من الواقع المباشر لشخصية. إنّ الأحداث الماضية والحاضرة التي تعيشها الشخصية وتسردها بضمير المتكلم تعكس الجوّ العربي المشحون بالتناقض والبحث عن الهوية وسط مجتمع حافل بالمهزومين والمتظاهرين بالقوة على حدّ سواء.

وتنطلق الساردة في القصة من الخاص إلى العام، فالأحداث لا تغادر الموقف الشخصي للساردة من الحرب وما وقع فيها، وما تراه مسؤوليتها الشخصية عن موت أخيها. ولكن كل ما يجري معها وما تسترجعه هو خطوات نحو وعيها الجمالي الذي يكتمل في نهاية القصة، وإن إدخال القارئ في تفاصيل شخصية يحيله إلى المقارنة مع أنواع من الآلام التي خبرها في مواقف مشابهة، ويحثّه على التعاطف مع الساردة والمضي معها قدماً في تعاطفه مع نفسه لا سيما إذا كان قارئاً عربياً له أن يتصوّر تأثير سلوكه فيمن حوله.

الساردة نفسها شخصية معذّبة، ورمز إلى المواطن العربي الحائر الذي لم يتخذ قراراً بالوقوف إلى جانب محدد، بل هو محايد يهتم بعمله وجوّه الخاص، ويحاول التأقلم مع واقع الهزيمة معتبراً أن ما حصل هو حَدَثٌ عادي كأن لا علاقة له به، بل حدث من الخارج لا بفعله هو. غير أن نقطة المفارقة تكمن في الحدث الرئيسي الذي تعتبره الساردة سبباً في موت أخيها؛ إنه صوتُها. فهي المذيعة كانت تؤدي عملها كما هو مطلوب منها تماماً، تذيع نشرات الأخبار المكتوبة وتبث الأغنيات الحماسية التي تحث على طريق النصر والأمجاد.

ويبدأ الوعي الجمالي بالتشكّل لديها إثر صدمة اكتشافها أن أخاها حاربَ وحيداً مع أصحابه انتظاراً للنجدة حتى استشهد. وتتصور أنها المسؤولة عن

531- السمّان. غادة، رحيل المرافئ القديمة، تاريخ القصة: 1972.

مقتلة وعن جزء من هزيمة العرب، لأنها كانت تبثّ الأخبار المنسوجة عن النصر والنجدات القريبة التي لم يكن لها وجود. كانت تذيع الأخبار بناء على أوامر حازم، مديرها في الإذاعة نهاراً وعشيقها ليلاً. لم تكن الساردة تشعر بأي ازدواجية في هذه العلاقة، فهي تدخل في نطاق المألوف ما دامت في حالة حب، وهي تتصرف على أساس من حرية الإرادة الكاملة لدى الطرفين. ولكن ما يقلب الأمور هو رغبة حازم في السيطرة على الساردة مع أول بادرة وعي منها بما يحصل. وهذا ما يحرّك شخصية الساردة ويجعلها مميَّزة عما حولها. وتأخذ الساردة في الدخول في عالم من الرموز، بعضه يصنعه وعيها الداخلي، وبعضها تهرب إليه معتقدة أنها تجد العلاج والحلّ لأزمة عذابها. لقد كانت الحالة المادية الرخية سبباً في تأخر المذيعة بطلة القصة في وعي طبيعة الحرب الدائرة بين العرب والمحتل الصهيوني، فدفعت لاحقاً أثماناً باهظة تصل إلى حد فقدان صلتها بالواقع وانسياقها وراء التفجع على مقتل أخيها وخسارتها الكثير على الصعيد الشخصي.

يتدرّج الوعي لدى الساردة، فهي تتخيل وجوهاً غاضبة مكفهرّة بعد أن كان الحاجز الزجاجي في استوديو الإذاعة عنصراً أليفاً بل محبباً ومقرِّباً بينها وبين جمهورها الذي تحبه "ولاحظتُ بأنّ وجوه الملايين التي كانت تجيء زجاج نافذة الستوديو تنصت للأخبار بعيونها الفضولية الطفولية الفاغرة قد تجعّدت وهرمت ألف سنة، وأن عيونها فقدت كل الطفولة، صارت حمراء دامية كبرك الدم، مليئة بالغضب والشرر والوعيد"[532] [533] وفي موضع آخر تقول الساردة: "وفوجئت بوجه أخي بينها ثم بدأ الدم يسيل منها يسيل يسيل دم دم يغسل وجه أخي، يغسل الزجاج ثم يتسرب إلى حيث أنا"[534]. إنها الآن تعي ازدواجيتها أمام الناس ويصبح الزجاج الحاجز رمزاً للفصل بين شخصيتين وبين الصادقين والكاذبين في المجتمع. ثم إنها تجد نفسها مع مديرها حازم في

532- يشبه هذا التخيّل ما جاء في قصة "عشاء برفقة عائشة" لمحمد المنسي قنديل (مجموعة: عشاء برفقة عائشة، تاريخ القصة: 1997)، المدروسة في فصل سابق، إذ تطلّ من الشارع، خلف زجاج المطعم وجوه تعلوها الدهشة، تحيط بالرجل المأزوم الجالس في الداخل.

533- السمّان. غادة، رحيل المرافئ القديمة، ص13.

534- نفسه، ص17.

كفة واحدة تكرهها الجماهير الغاضبة. وتستوعب سعي حازم إلى احتوائها والسيطرة عليها وأنها بذلك ستصبح شخصاً قبيحاً مثله. ولذا فإن السرد يقدم حيلة دفاعية نفسية بيولوجية تتمثل في فقدانها صوتها، "ففي الاضطرابات النفسية الجسمية يوجد بالفعل ضرر أو مرض عضوي يصيب أحد أعضاء الجسم أو أحد أجهزته... إن اضطراباتهم الفسيولوجية قد نشأت في الأصل عن الصراع النفسي والقلق"[535]، وتالياً لذلك تفقد القدرة على العمل، ويصبح اختفاء صوتها دلالة على وعيها بقبح ما قام به الصوت، ورغبتها في الحصول على صوت آخر يلقى القبول ويبحث عن الصدق وتكتفي بقدرتها على الكلام العادي دون الجرأة على الحديث أمام الميكروفون.

وتترك لنفسها فرصة البحث عن الجمال وقد أصبحت شخصية معذّبة، لأن المعذّب يلوم نفسه ويلومه الآخرون، وهو قادر على إحداث تغيير ومسؤول عن أفعاله، ليس مسيّراً بفعل الأقدار أو الظروف الطبيعية الخارجة على إرادته. وفي أول فرصة لها ترتبط الساردة بعلاقة حب مع رجل أخرس تختاره بنفسها وتنصب شباكها حوله لأنه أخرس. وهنا يكون السرد بالغَ في التناقض بين صاحبة الصوت والأخرس والدلالة الواضحة للصوت التي تبيّنها الساردة صراحةً: "حنجرته منيعة بشللها. منيعة بسكينتها الشرسة... لا يستطيع أحد اغتصابها عنوة أو حتى سراً عنها كما حدث لحنجرتي المستباحة"[536]. الأمر الذي يمكن للمتلقي قبوله على أنه تحول كبير قصدي في وعي الساردة لحالها وكونها مثقفة تجيد عدة لغات وتمتلك مهارات اجتماعية، ويُبعِد هذا التفسير احتمالية إقحام الكاتبة غادة السمان أفكارها الخاصة في هذه القصة، نظراً لاستيعاب بناء شخصية الساردة لهذه الأفكار.

غير أن علاقة الساردة بالأخرس لا يكتب لها النجاح، ففيض العذاب الذي تعانيه يجعلها خارج نطاق احتمال جورجي الأخرس ـ رمز الجميل ـ فلا يكفيها مجرد الاقتران بالجميل والاتكاء عليه ليزول عنها القبح والعذاب. لقد حاولت الساردة أن تضع جورجي ـ الجميل ـ محلّ حازم ـ القبيح ـ وحاولت

535- نجاتي. د. محمد عثمان، علم النفس والحياة، دار القلم، الكويت، ط19، 1999، ص444.

536- السمّان. غادة، رحيل المرافئ القديمة، ص12.

أن تكون المسيطرة على الجميل، انتقاماً للمرحلة التي كانت فيها تحت سيطرة القبيح. غير أن هذه المحاولة باءت بالإخفاق. كان مصابها عظيماً بفقدان رمز جميل هو أخوها المقتول، ولا بدّ لها من أن تدفع ثمن موته، ولذلك فهي تعمل على قطع الصلة بكل مكامن الخطأ والألم في حياتها السابقة. ويسوق السرد مصادفة مؤلمة هي اكتشافها بأنها حامل، فقد أسفرت علاقتها بحازم عن جنين سيجد نفسه وحيداً عند ولادته، وستكون هي المسؤولة عن رعايته.

وإن كان فقدان الصوت أمام الميكروفون حيلة نفسية تلقائية، فإن الرغبة في فقدان الطفل والتخلص منه هي قصدية واعية مباشرة تصرّح عنها الساردة "ابن ليلة العاشر من حزيران، ابن لحظات التخدير المجنون هرباً من الهزيمة، كيف يمكن أن يكون جميلاً؟... كنت أتخيل تارة أن كائناً هلامياً يسكنه، بشعاً ومشلولاً كالهزيمة... وكنت أتخيله تارة أخرى تنيناً من القبح وتجسيداً لحمياً لكل الأمراض النفسية التي كونته: هو ابن الهزيمة"[537]. فهذا الطفل يفقد صفته الطبيعية البيولوجية في العُرف البشري بكونه إنساناً له حقّ الحياة، ويتم تناوله من منظور الساردة على أنه "شيء" يرتبط بحازم وبالفترة القبيحة المنقضية. وهو قبيح مثله بالضرورة ما دام حازم سبباً في وجوده، إن الساردة ترغب في امتلاك قرارها هذه المرة لتحطّم ما كان حازم أساساً له، وتقرر الإجهاض إمعاناً في قطع كل صلة بالماضي القبيح، وإن كان هذا جزءاً من التخلص من العذاب وليس الجوهري فيه.

تتراوح الساردة بين الفعل المادي، والوعي المعنوي الداخلي، وبينهما يكمن المثل الأعلى الجمالي الذي يوازن علاقتها بهما. وهذا المثل الأعلى الجمالي هو شخصية فوّاز صديق أخيها الذي حارب معه وشهد رحيله مستشهداً. وكان في الوقت نفسه شريك الساردة في الصحافة، يرسم لوحات مرافقة لبعض قصائدها ذات الطابع الغزلي. وتترافق صورة فواز بوصفه مثلاً أعلى جمالياً مع اطراد وعي الساردة بنفسها، واكتشافها حضوره في حياتها، إذ يعمد السرد إلى

537- نفسه، ص22 - 23.

إدراج فواز في اللحظات الحرجة من حياة الساردة وهي تسترجع الأيام الجميلة أو تتحسر على ضياع القيم "صرتَ يا فواز مسؤولاً فدائياً كبيراً في إحدى المنظمات... ظللتُ صامتة. كنت أحس أن لك وحدك حق تقريعي، إذا ظللتُ صامتة"[538]، وتتساءل عن مكانها وعملها، لا سيما أن حازماً يزداد تأكيداً لقبحه برفضه قصائدها الثورية، وسعيه إلى إبعادها عن حياته الشخصية، فقد تحولت الساردة من كونها جميلة إلى قبيحة غير مرغوب بها، تماماً كما أصبح هو في حياتها.

إن اغتيال فواز في النهاية من شأنه إدخال المزيد من العذاب إلى حياة الساردة، وقد فقدت المثل الأعلى الجمالي الذي وعت أخيراً وجوده. ولكنها تعي أيضاً أن المثل الأعلى إنما هو فكرة مجردة تجد تجليها المادي في الإنسان، ولذلك فهي الآن مهيأة لقبول المثل الأعلى ولتكون قالباً له تحمله في نفسها. إنها تسرد قصة نهر الدانوب الذي ترنّم الموسيقا والقصائد بلونه الأزرق القديم، في حين يعاني النهر الراهن من اللون الرمادي الموحل، لكنها في النهاية أيضاً تتخلّص من عذابها الرمادي وتتحول إلى الجميل الأزرق المبشر بالحياة. لقد فتحت القصة الأفق أمام التفاؤل بالمستقبل على الرغم من هزيمة الماضي.[539]

تقوم قصة "**الرجال والبغال**" لمحمد زفزاف[540] على تجلي الصراع بين أطراف عديدة في القصة، بما يجسّد صورة حية للعلاقات القائمة في المجتمع المغربي في فترة النضال ضد المستعمر الفرنسي سعياً للحصول على الاستقلال والحرية. إن رجال القرية الذين يصفهم السرد بأنهم ـ مغاربة مسلمون ـ يعانون من ظروف الحرب القاسية، وهي حرب ضمنية، حرب عصابات يعمد إليها المقاتلون الجبليون وسيلة ناجعة للتصدي للمستعمر الأجنبي ومن

538- نفسه، ص18.

539- وتعكس قصة "النابالم النابالم" لزكريا تامر (مجموعة الرعد، 1970) تعذّر تعايش الحب إلى جانب الحرب، فلا بدّ من أن يطغى القبح والتشوه على كل شيء فتصبح قيم الحب والحياة معذّبة لا حول لها، بل إنها تقع ضحية للوحشية والجريمة.

540- زفزاف، محمد، الأقوى، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1978.

يتواطأ معه من السكان المحليين وغيرهم من عرب دول الجوار ومن مسلمي الدول القريبة.

ويتخذ السرد من شخصية السارد القروي البسيط منظوراً لحرب قتالية تجري في الفترة الانتقالية بين ليلةٍ وضحاها، ولا يكتفي بالتطرق إلى تفاصيل الطرفين المتقابلين وما يسفر عنه القتال من مهزومين ومنتصرين، وإنما يعرض الوعي البسيط الذي يتشكّل عند الرجل القروي، وكيف يتفاعل مع المجريات وكيف تتقاذفه المعركة بين أطرافها ليكون شاهداً. إنه يعي جيداً أن ثمة قتالاً، لكن راهنيّة ملاحظاته للواقع، وكونه منهكاً متعباً مستنفد القوى تجعل كمّ المعرفة الذي ألمّ به مفاجئاً وصادماً إلى درجة لا تخوله فيها بقية معلوماته ومعارفه السابقة تفسيرها. أما المتلقي الحالي، فإن ثقافته التاريخية مضافاً إليها الفارق الزمني بين تاريخ أحداث القصة والعصر المعيش تجعل الصورة مفسّرة فيكون كمّ المعارف لديه أوسع من السارد.

إن عفوية السارد الشاب وملاحظته المباشرة لكل ما يجري، وحديثه المتدفق، كلها عوامل تضع المتلقي أمام المفارقات التي تحفل بها القصة، وتعكس تلك الحقبة من تاريخ دولة المغرب، ابتداء من الحكم الجمالي المباشر الذي يطلقه السارد على أوامر الأجانب، الحكم بتفاهة ما يأمرونهم به "وقالوا لنا ضعوا أياديكم فوق رؤوسكم ولا تحاولوا أن تحدثوا ضجة بأحذيتكم على الأرض. إلا أنهم كانوا مخطئين إلى حد التفاهة، إذ لم تكن لنا أحذية"[541].

فالسارد يعلم أن الأجانب هم عبارة عن آخَر، عدوّ يستضعفه ويبطش به بوحشية لأي شبهة في عدم إطاعته "لذلك ذبحوا البعض منّا وبقروا بطون النساء وأخرجوا الأجنّة وانسحبوا بالمرّة دون أن يعودوا إلى تلك المنطقة. وها هم اليوم يعودون"[542]. لكن رحلة السارد مع أبناء قريته ومع البغال المحمّلة بأسلحة الأجانب تدفع به إلى اكتساب خبرة جديدة بالآخر الذي يتوجب عليه مواجهته، سواء بالطاعة أم بالتمرّد. فهو يكتشف أن ثمة آخرين ملتحقون

541- نفسه، ص7.

542- نفسه، ص10.

بالآخر العدوّ، كالرجل الجزائري "وبعد ذلك علمنا أن من الضباط من كان جزائرياً. وكانت وجوههم ببياضها وحمرتها تشبه وجوه الأجانب"[543]، والعربي المغربي "ولكن الأجانب استطاعوا أن يجعلوا منه إنساناً آخر، أجنبياً مثلهم"[544]، الأمر الذي يوقظ في ذاكرته ما سمعه أيضاً عن سود يستخدمهم الأجانب في هجومهم، على الرغم من أن هؤلاء السود مسلمون "وكان منهم البيض والسود وقيل إن هؤلاء السود مسلمون مثلنا، يصلّون ويصومون ويزكّون، ولم نتعجّب لكون المسلمين مثلهم، فقد كان في صفوف جيش الأجانب مسلمون معروفون كذلك"[545].

من الصعب على السارد القروي أن يستوعب كل هذا الخليط من الآخرين المعادين له، وأن يتبيّن سبب عدائهم، لا سيما أنه يعاني من اضطهادهم جميعاً له ولشباب قريته وهم سائرون مع البغال لاجتياز الوادي. إنه يستوعب أنهم في طريقهم لمباغتة أهل القبائل المقاتلين المتربصين في المكان، ولكن عذابه الجسدي تحت تأثير شدة البرد وهجوم وابل المطر وألمه من ضربات الأجانب له كما تُضرَب البغال يجعلانه في شغل حتى عن العذاب المعنوي وعن التفكير بالسبب الأساسي لهذه المفارقات وما هو فيه. إنّ جلّ ما يعيه هو دهشته من تكالب الجميع عليه وعلى أهل قريته بالسباب والشتائم، دون سبب واضح، فليس ثمة إشارات إلى تلقّيه تربية عقائدية معيّنة أو حصوله على نوع من التوعية بالواقع، فهو ضحيّة للجهل والاستعمار في آن.

ويعزز انتشار الجهل بين أهالي القرية ما يورده السارد على لسان والدته من خرافات "كانت المرحومة والدتي تقول: إذا حفر بغلٌ أرضاً بحافره، فاعلم أن أحد أقربائك قد مات"[546]. وتأتي الحقيقة بأنّ توقّف مسار الرحلة لم يكن إشفاقاً من الأجانب عليهم كما توقّع السارد، بل لأن معركة اندلعت وسرعان ما توسّعت ليقع شباب القرية ضحية الجهل وضحيّة لكل الأطراف المتقاتلة

543- نفسه، ص10-11.
544- نفسه، ص12.
545- نفسه، ص10.
546- نفسه، ص12.

في آن. إنهم خونة في نظر كلّ من الخصمين: الأجانب والجبليين، وتكون الحصيلة هي مقتل أغلب شباب القرية ضحايا هجوم الجبليين على الأجانب، وحتى حينما ينجو السارد ليكون شاهداً على ما حصل، وناجياً بالمصادفة، فإن النقص الحادّ في ثقافته يسدّ الطريق أمام وعيه، فلا يستوعب سوى أن الجبليين استولوا على ما تبقى من بغال القرية المحمّلة بالأسلحة "كانت تلك معركة غنمَتْ فيها القبائلُ المدافع والسلاح وكل شيء. وأخذوا حتى البغال. وبالرغم من أنهم مغاربة مسلمون مثلنا لم يردّوا لنا بغالنا حتى اليوم"[547].

تتحقق في قصة "قتيل... في مكانٍ ما" لمحمد المنسي قنديل[548]، قيمة العذابي، بشكل مختلف عن علي الراعي الشخصية الرئيسية في "طقوس للعار" فقد عانى علي من عدم تقدير الضباط لبطولته في التصدي للأعداء، ويتحول الإقدام إلى تهوّر، والشجاعة إلى اختراق لقانون الجيش، أما فيصل القتيل في "قتيل... في مكان ما" فلم يمت شهيداً كما ظنّ أهله، بل قُتل لأنه جبان.

هذه الحقيقة التي ظهرت مع وصول الجثمان إلى الأهل بصحبة الجنود والضابط كانت حقيقة قاسية، نَقَلت موضوع القتل من قيمة الجميل بالشهادة والدفاع عن الوطن، إلى قيمة معاكسة هي القبيح المستهجن، وأدت إلى قلب مواقف كل الشخصيات المحيطة بالشخصية ـ القِيمة، فانفضّ الجيران عن مجلس العزاء ووقف صاحب الدِّين منهم منتظراً والد القتيل، كما استعاد والد خطيبة القتيل ابنته إلى غير رجعة. لقد فقد والد القتيل وأهله المثل الأعلى الجمالي ـ الشهادة، الذي تحلّقوا حوله سابقاً، وانتقلت حالهم في عين المتلقي من الحزين إلى المعذّب باكتساب العار الذي لن يزول.

547- نفسه، ص16، وفي قصة مشابهة بعنوان "ورقة من الرملة" لغسان كنفاني (مجموعة: أطفال غسان كنفاني، تاريخ القصة: 1956) فإنّ الشاهد على عذاب الحرب والاضطهاد والإذلال الذي يصيب الشعب صاحب الأرض هو الطفلة الفلسطينية. إنها تشهد المقتل الوحشي لابنة "أبو عثمان" ومن ثم مقتل زوجته وذلك على يد اليهود. غير أن الطفلة تشهد أيضاً بطولة "أبو عثمان" في عمليته الفدائية ثأراً لعائلته التي تماثل الأرض الفلسطينية في ثأره لما حاق به من عذاب واضطهاد. وهنا يكون درس وعي الواقع المنتقل من العم إلى الجيل الجديد.

548- قنديل، د.محمد المنسي، آدم من طين، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1993، تاريخ القصة: 1989.

وفي حين تحمل قصة "طقوس للعار" إدانة لتشتت القوى العربية وإخفاقها في تحقيق النصر على العدو الصهيوني المحتل، فإن قصة "قتيل... في مكان ما" إدانة لموقف النأي عن خوض الصراع مع العدو، والاستكانة إلى المراوحة في المكان، الأمر الذي يفسح المجال لقيمة الجميل بالهرب، وتلاشي المثل الأعلى الجمالي في التحرير والحرية.

تهيّئ البيئة المحيطة بالشخصيات في هذه القصة الجوّ للإحساس بالعذاب، فشخصية "فيصل" بؤرة القصة، الذي يقضي نحبه في الحرب، سبق أن احتضنته البيئة النهرية حيث يقيم مع أسرته في القرية، وتحتوي الطبيعة عشقه لابنة الجيران "عائشة" ولحظاتهما معاً. وهي من جهة أخرى تتوحد مع رائحة الموت، خبر موت فيصل، إذ إن "رائحة الموت لا تختفي، تنتشر من فناء البيت إلى عتمة الدرب الضيق الذي لا تجرؤ الشمس على دخوله... تكتسب لون عطن المطر الأخضر، وصفرة الريح الصحراوية... ثم تزدهر مع ورد الصبار الذي ينمو في خجل في أحد الأركان ويموت دون أن يلحظه أحد"[549]. كما أن البيئة الطبيعية كانت توحي بتوقع الموت القادم رغماً عن لحظات العشق، وذلك على لسان فيصل: "يا عائشة... أضيئي شمعة في نافذتك حتى إذا عدت في الليل رأيت ضوءاً يهدي قلبي"[550].

من الممكن تقسيم هذه القصة إلى ما قبل مجيء الضابط وما بعده، فما قبل مجيئه كان عملية استجابة عاطفية مباشرة للبرقية التي تنقل خبر موت فيصل. فهنا لا يظهر وعي المعذّب بل الحزن. إن سكان البيت الواحد يتفاعلون جميعهم مع الحدث المؤسف، مستنتجين بما يشبه اليقين أن فيصلاً استشهد في الحرب على الجبهة. فالخبر ينتقل من الأب إلى الأم فالأخ سليم، فزوجته، فالأخ الأصغر ياسر، ثم باقي القرية. ويرصد السارد العليم دقائق الشخصيات بتصرفاتها، فالأب يتحامل على نفسه ويستقبل المُعزّين، في حين يظهر الحزن جلياً على الأم التي تأخذ بخياطة أطراف قطعة قماشية سوداء بغرض تعليقها على الباب إشارة الشهادة. أما سليم، فهو أكثرهم تكيفاً مع

549- نفسه، ص36- 37.

550- نفسه، ص38.

الحادثة، يغالب حزنه ويشرع بصعود السلّم وبيده القماشة كي يعلقها في مكان مناسب، ويقف بجانبه أهل الحي. في حين يقف ياسر، الأخ الطفل، بجانب النافذة حزيناً مفجوعاً.

إن مجيء الضابط واكتشاف الجميع أن فيصلاً قُتل لأنه جبان، يجعل من سليم العسكري قلقاً على وضعه، فيبادر إلى إهمال ما تبقى من الحزن، والنأي بنفسه بعيداً عن التراجيديا. إنه يعي العذاب المؤلم، ولكنه أكثر وعياً بخطورة عمله وخشية اتهامه بجريرة أخيه، لذا فهو يركض إلى عمله مسافراً تاركاً أهله ومعهم زوجته يتدبّرون أمرهم. الأب والأم منهاران، أما المتبقّي ياسر، فهو الوحيد الذي يحمل من النقاء وسلامة الطويّة ما يجعله يتمتم الآيات بخشوع أمام جثمان أخيه، طالباً له الرحمة. لقد حطّم الموقف الأب والأم، في حين بقي الآخرون على مسافة كافية منه.

أما الجيران وسكان القرية الذين شاركوا في العزاء، بمن فيهم عائشة خطيبة فيصل القتيل، فكانوا جميعا قبل مجيء الضابط قد سارعوا إلى القيام بواجب العزاء لأهل الشهيد؛ النسوة إلى جانب أم الشهيد، والرجال مع أبيه، غير أن مجيء الضابط قلب الأدوار رأساً على عقب. فما كان محزناً أصبح غير ذي قيمة، بل على العكس، صار موت فيصل عاراً يتنصّل الجميع من الالتصاق به أو بأصحابه، فبعد أن كانوا إلى جانب سليم و"حاول الرجال أن يثنوه وأن يقوموا بالمهمة بدلاً منه"[551]، أصبحوا عناصر تزيد في عذاب الأسرة المفجوعة، يبحثون عن الخلاص للخروج: "قال أحدهم فجأة، تأخرنا... بدؤوا يغيرون الاتجاهات... تراجعوا بظهورهم كما تراجعت السيارة، ثم استداروا وانصرفوا مسرعين"[552]. ومنهم نموذج سمعان التاجر الذي كان من أول المعزين، ثم إنه بات واقفاً ينتظر أن يتذكر والد فيصل دينه كي يوفيه، دون مراعاة لأي مشاعر أو حال عصيبة.

لقد اكتفى سارد القصة برصد اللحظات الإنسانية العميقة عند الشخصيات، في تفاعلها مع خبر الوفاة أولاً، ثم الجبن ثانياً، غير أن الحدث الأساسي ـ مقتل

551- نفسه، ص40.

552- نفسه، ص45.

فيصل ـ بسبب محاولته الهرب من المعركة، لم يتم تصويره إلا في استنتاجات على لسان أخيه سليم، دون أن يعلم المتلقي حقيقة ما حدث على لسان أحد، بل كانت العبارة المكتوبة على الصندوق هي الدليل الوحيد والمفجر لحال التراجيديا في مفارقة ما هو متوقع لما هو قائم.

2. عذاب الملاحَقة

يستحوذ الخوف من الملاحقة والمطاردة على الجانب النفسي من الإنسان، ويتعدّاه ليؤثر في استجاباته الجسدية لما حوله من ظواهر ومنبّهات. وهذا ما نلمسه في القصة العربية المعاصرة، فمع اختلاف مسببات الأزمة النفسية التي قد تكون طارئة أو طويلة الأمد، فإن النتيجة واحدة، وهي كون الشخصية المحورية معذّبة وتسعى إلى الهرب من الوحوش أو الأشباح المحيطة بها أو التي تتخيل وجودها. ويتسبب الظرف السياسي في معاناة أبطال بعض القصص من الملاحقة وشعورهم بعدم الأمان، فالشخصيات تعيش في بيئة حيث لا يوفر المجتمع ما يكفي من الأمان وحرية الحركة.

* * *

يسعى الرجل المتسلل بطل قصة "موعد النار" لفؤاد التكرلي[553] إلى هدف محدد، هو نقطة يلتقي فيها مع "علي أصغر" وبقية الرجال الذين سيذهبون لزيارة ضريح الإمام الكاظم. وتكشف باقي التفاصيل المبثوثة في السرد، ويسردها السارد العليم، عن مشقّة الرحلة التي يقطعها الرجل سيراً على الأقدام. وهو يخشى أن يعترضه أحد في الطريق، فمِنَ المُستنتَج أنه دخل إلى العراق بطريقة غير شرعية، ولا بدّ أن يتدبّر أمره ريثما ينضمّ إلى رفاق الرحلة.

إن جمال الهدف النهائي ـ زيارة ضريح الكاظمين ـ هو ما يجعل الرحلة جميلة أو مقبولة على الأقل، وبدهي أن الهدف ما قبل النهائي ـ لقاء علي

553- التكرلي. فؤاد، الأعمال الكاملة، المجلد 5- القصص، تاريخ القصة: 1955.

أصغر عند النهر مع وجود النار المشتعلة علامة عليهم ـ جميل أيضاً. وفي واقع الأمر فإن قيمة الراحة النفسية للضريح ـ مكان الزيارة ـ مثل أعلى جمالي ينشده الرجل المتسلل، وهو الذي استحثّه على مغادرة إيران طلباً لرحلة شاقّة ما كان له أن يسلكها لولا جلال المكان ـ الهدف.

ويستمد المكان قدسيته من عقيدة الرجل، فالمتلقي يستنتج أنه ينتمي إلى المذهب الشيعي الاثني عشري، فهو ذاهب لزيارة ضريح الإمام موسى الكاظم، وسوف يطلب منه الكثير من الأمنيات راجياً تحقيقها. إنه في إحدى مراحل الرحلة يفكّر وقد شعر باليأس والألم لإصابته "والكاظمية ومنائر الذهب وكل أمانيه التي كان سيطلبها من الإمام الكاظم ستموت معه هنا"[554].

ويظهر من سلوك الرجل وتفكيره المتصل طول الليلة التي تدور أحداث القصة فيها، بأنه استقى معلوماته وانطباعاته من مصدر واحد، فكل ما ينتمي إلى الوطن من أشخاص وأفكار ومعتقدات جميل وله حضوره البهي في ذهنه وعاطفته، أما ما عدا ذلك فهو غريب ومتوحش. إن الرجل لا يقرن أحكامه هذه باستنتاجات منطقية أو تاريخية، وإنما يستخدم المفردات السلبية في معرض خوفه وحذره لأنه دخل البلاد بشكل غير قانوني، وتسير كل وقائع القصة الآتية بعد اجتيازه نهر "ديالى" في العراق قرب بغداد. تدفع قوة الإيمان بالهدف الرجلَ المتسلل إلى المضيّ قدماً، ولكنه ـ حتى قبل إصابته بالعيار الناري ـ يتصوّر ما حوله قبيحاً وغريباً عليه، لا يحاول التصالح معه أو التفاهم النفسي، فـ"كان المساء كئيباً أسود في هذه البلاد الغريبة ذات النخيل"[555].

كما كانت الضربة التي تلقاها من أعرابي سبباً في تعميم صفة التوحش على الأشخاص وما يتصل بهم في المنطقة "ماذا سيحلّ به لو فاجأه أصحاب البستان، وحوش هذه الأرض الغريبة؟"[556]، ويتعزز ذلك الحكم بالقبيح بعد

554- نفسه، ص183.

555- نفسه، ص177.

556- نفسه، ص180.

إصابته بطلقة نارية جعلّته مترنّح الحواس أكثر قلقاً وأقرب إلى الهلوسات وضياع الإدراك بما حوله، يتوجّس مثلاً من أضواء سيارات تلوح على الجسر القريب "ولفتت نظره سيارة مضاءة تسير عالياً على الجسر. كان يرتجف بصورة مرعبة لم يعهدها، وكان فكره مضطرباً عاجزاً عن ربط مواضيع إدراكه ببعضها"[557]، ثم إنه "أدرك في لحظة كل ما أصابه، كلا، كلا، لن يموت على هذه الأرض الشريرة"[558].

فثمة سبب سياسي للمشكلة النفسية في اضطراب بطل القصة وخوفه وتحفزه من أي حركة، وهذا السبب هو مخاطرته بالعبور غير المشروع من إيران إلى العراق. وتكمن المفارقة في أن ثمة خلافاً سياسياً بين البلدين، في حين يوجد اتفاق في المعتقدات الدينية المشتركة بين الكثير من سكان البلدين، وهذا لا يمنع مفارقات ناجمة عن جهل بطل القصة تدفعه إلى سوء الظن بأهل البلد الآخر لمجرد أنه يحتوي على أشياء غريبة عليه كالنخيل، وهذا يؤكد أن البطل قادم من عمق إيران حيث لا تنمو هذه الشجرة، مع الأخذ في الاعتبار أن القصة مكتوبة في الخمسينات من القرن الماضي. إن القصة بنهايتها المؤلمة في مقتل بطلها تعكس حقيقة أن الخلاف السياسي يؤدي بالضرورة إلى خسارة كبيرة على الصعيد الاجتماعي.

إن كل هذا يدخل في متاهة الخوف والمطاردة التي يعيشها الرجل، وقد صَدَقت ظنونه بالفعل. فما شعر أنه وحش يطارده، أرداه جريحاً بطلقة، وتفاقمت حالته سوءاً. لقد كان قبل إصابته قادراً على فرز الظواهر الجميلة من القبيحة، حتى على صعيد الناس الذين أيقن أنهم ضده، فكُرهه الأعرابي الذي ضربَه لم يمنعه من التمعّن في جمال الأعرابية التي لمحها مصادفة في أحد البساتين، وحاول الكلام معها بالفارسية لكنها سرعان ما هربت مختفية عن الأنظار "تلك الأعرابية الجميلة التي رآها قبل أيام... لم تفزع حين أقبل نحوها ولمعت عيناها السوداوان الجريئتان لمعاناً خاطفاً. ولم تفهم لغته"[559].

557- نفسه، ص187.
558- نفسه، ص183.
559- نفسه، ص179.

كما أنه كان معجباً بجمال الطبيعة من حوله، رغم قلقه من الأغصان المتكسرة خلفه "سمع أثناء سيره أصوات أغصان جافة تتكسر خلفه، فثبت في مكانه. كان قلبه يدق أضلاعَه بعنف وسرعة، وعضلات ساقيه متصلبة. ماذا سيحلّ به؟"[560]، وشعوره بمن يطارده دائماً. ويلفت انتباه المتلقي أن الماء حمل صفة الجميل، وكان عبر مسار السرد عاملاً مساعداً في النجاة من الخطر وفي الترويح عن النفس، بما يعادل كونه أساساً للحياة على كوكب الأرض من النواحي العلمية، فجمال الماء حاضر عند الرجل "رأى الماء يجري في ساقية غير بعيدة عنه. ماء أبيض رقراق جميل، تتوثب مويجاته عند المنعطفات. كأنه ماء من السماء"[561]، كما "جرف من الماء بكلتا يديه وحمله إلى فمه. كان ذا طعم جميل، بارداً كماء الينابيع في جبال إيران"[562]. وفي النهاية عندما لا يتبقى أمام الجريح المعذب سوى عبور النهر الذي أكّد له "علي أصغر" سابقاً أنه غير عميق، فإن الرجل يتحامل على نفسه المتعبة وظهرِه الجريح وقدمِه اليمنى المخدّرة بلا إحساس، ويجهد كي يعبر النهر، وينجح في هذه المهمة.[563]

واللافت أيضاً أنه ما إن يطأ اليابسة ويحاول النجاة من جديد ومواصلة طريقه إلى حيث النقطة المتفق عليها، حتى يلقى عناصر في مواجهته بنظرات مميتة، فيتهاوى على الصخور ليلقى حتفه حيث تُبيّن آخر عبارة في القصة حالته "وكان يحس بنفسه يبكي وهو يتقلّب على الأرض الصلدة ويسمع من بعيد أصواتاً تهتف بتلك اللغة التي لا يفهمها. ولم يتذكر "علي أصغر" ولا بقية الرفاق، وكان يموت"[564].

كان الرجل يستحضر صوراً جميلة مما قيل له في وقت سابق عن ضريح الإمام الكاظم، ويحاول أن يتصدى بهذا الجمال للقبح المحيط به، ولعذاب شعوره بالمطاردة وهربه من الوحوش إلى المكان الجليل الآمن. إنه لم يحاول أن يتقصّى في ذاكرته ما يعرفه عن الآخر المقيم على هذه البلاد التي هو فيها،

560- نفسه، ص182.

561- نفسه، ص179.

562- نفسه، ص180.

563- يجدر بالذكر أن للطبيعة حضورها الكبير في قصص التكرلي، كما هي مثلاً في قصتيه "العيون الخضر"- 1950- و"الطريق إلى المدينة"- 1953- المدروستين في هذا البحث – مجموعته: القصص.

564- التكرلي. فؤاد، القصص، ص193.

بلاد النخيل. وكانت الصور الجميلة تقتصر على الجمال الخارجي الجليل والفخم للضريح "يشعلون ناراً تسطع في الليل... هناك ينتظرونه قرب نيرانهم الطيبة التي تلمع كمنائر الكاظمين... المنائر الذهبية اللامعة"[565]. وبذلك فإن الجمال الخارجي ينوب ببهائه الساطع عن الجمال الداخلي المتضمن فيه، حيث ستكون لديه الفرصة للدعاء والأمل بتحقيق أمنيات غالية في مكان له قدسيته الخاصة لديه.

إن السرد لم يبيّن سبب مطاردة الرجل المتسلل وغيره، هل هو بسبب دخولهم غير القانوني؟ ولم يبين أيضاً سبب هذا التسلل، هل الحدود مغلقة رسمياً بين البلدين، أم أن ثمة فقراء لا يملكون أجور النقل النظامي. ومن الواضح أن مطلقي النار هم عناصر نظامية تتوقع وجود متسللين أو أن المسألة ليست مجرد حراسة للبساتين من اللصوص. لا يتطرق الرجل المتسلل إلى سيرة حياة الإمام الكاظم، فكل ما يعنيه هو زيارة ضريحه، وربما ليس بإمكانه استحضار سيرته ومآثره في هذا الجو النفسي العصيب، فجلّ ما يتذكره في اللحظات الحاسمة هو صديقُه "علي أصغر" صاحب المشروع، وكلّ من أمه وإخوته وهو يتمنى في النهاية لو أنه يستيقظ ويجد نفسه بينهم. ولكن الشخص الذي ينجده تذكّر سيرته ولا سيما لحظات مفارقته الحياة هو شخصية الحسين، فمع شدة الألم والعذاب ولحظات الموت، يشعر المتسلل أن كل شيء ينسحب منه؛ الأمل، والأصحاب، والأهل، والحياة نفسها، ولا تبقى سوى مواجهة الدقائق الأخيرة الممزوجة بالجراح "وسيطر عليه إحساس بأن جسمه ينهار ويتخاذل. هكذا تألم الحسين الشهيد. ولم يكن ميتاً حين كان يتألم، بل كان بين أهله ورفاقه"[566].

كان لقاء الرجل المتسلل بالعالم خارج وطنه مخاطرة كبيرة يلفّها الليل والظلام والسكون إلا من طلقات وهمهمات الخوف، وانزاح الجميل من حياته ليدفع حياته ثمناً للعذاب، ولمثلٍ أعلى جمالي بعيد عن ناظريه لم يصل إليه.

565- نفسه، ص181.

566- نفسه، ص186.

تجنح قصة "نظرة لها أصابع" لليلى العثمان[567] نحو التخييل في كل أحداثها حتى النهاية التي تظهر تخييلية إلى حدّ كبير، ولكنه تخييل مبالغ فيه في محاولة دمج الخيال بالواقع لجعله قابلاً للتصديق. غير أن الفكرة الأساسية هي التي تحمل القيمة الجمالية في كون الشخصية الرئيسية رجلاً معذّباً من الناحيتين النفسية والجسدية. ويبدو الحدث الفعلي قابلاً للتصديق إذا أخذ المتلقي في الاعتبار أن الرجل قد يكون مصاباً بمرض نفسي أو تطغى عليه التخيلات. والحاصل أن أحداث القصة تدعم فَرَضية من هذا النوع. فالرجل يعاني من أن نعاله تطير من مكمنها ليلاً وتتقصّد أن تصفع وجهه باستمرار. ويحاول الليلة تلو الأخرى أن يجد حلاً لهذه الظاهرة المتكررة، ويحاول الهرب من النعال غير أنه لا يفلح وتبقى المشكلة قائمة.

الأحداث تبدو غريبة، ولا سيما أن السارد المساوي للشخصية لا يقدم معلومات شارحة، ويبقى كل شيء من وجهة نظر الرجل. ففي المرة الأولى تتحرك النعال من تحت السرير لتصفع وجهه وهو نائم، وفي المرة الثانية يترك الرجل نعاله في الحمّام، ولكنه ينسى الباب مفتوحاً فتخرج النعال وتصفعه من جديد. وإلى هنا يمكن قبول الصفعة على أنها قد تكون بسبب سقوطه من سريره أو ارتطامه بشيء وهو نائم. لا سيما أنه رجل يعاني القلق كما يظهر من تحركاته العصبية.

أما الأحداث التالية والتجارب التي يقوم بها الرجل، فبعضها مقبول، مثلاً لجوؤه إلى بيت صديقه وإصرار النعال على صفعه هناك أيضاً يكون لها تفسيرها من داخل السرد، فالصديق استغرب وجود النعال في صالة الجلوس، لذلك أدخلها إلى جوار السرير الذي ينام عليه صديقه. وهكذا تكرر عذاب الصفع ليلاً مع صراخ الصديق "ما كاد يستقرّ بنظرته حتى صفعه "النعال"[568] صفعة شديدة. فلم يقاوم صرخة الرعب التي صدرت فشقّت سكون الليل في أذن الصديق الذي جاء مهرولاً... مستفسراً"[569].

567- العثمان. ليلى، الحب له صور، دار المدى، دمشق، ط4، 1995، تاريخ القصة: 1982.

568- (تعامل كلمة: النعال بلهجة الكويت معاملة كلمة "الحذاء" المفردة المذكرة).

569- العثمان. ليلى، الحب له صور، ص7.

وفي محاولة أخيرة يلجأ الرجل إلى طبيب نفساني مشهود له بالكتمان والسرية. وهنا وللمرة الأولى يتخذ السارد منحى نقد المجتمع ليأخذ المتلقي فكرة عن الأجواء التي يعايشها الرجل المعذّب. فهو ينتقد الأطباء الذين يتندّرون بمرضاهم دون مراعاة شرف المهنة وأصولها. ثم إنه في مصارحة مع الطبيب النفساني يفشي له ما يعانيه في النهار من حسدٍ لكلّ من يحوزون النجاح، ويتخيّل أنه محروم من النجاح ومن المال، ويرى أنهم أفضل منه، وأن من العسير عليه الوصول إلى ما هم فيه.

إن المجتمع والعالم الخارجي هما مصدر العذاب الذي يصيب الرجل، بأنواعه: العذاب النفسي كالحسد والغيرة، والعذاب الجسدي الناتج عن تلقّي صفعات النعال، نعاله هو. إن السبب النفسي الخارجي كافٍ حتى الآن في تشخيص حال المريض، ولكن السرد يقدّم المزيد من الإيضاحات، فالمريض يصرّح بأنه اعتاد أيضاً أن يلطم الناس بالنعال على ظهورهم وأن يتلقى منهم ردود الأفعال المتباينة، إلى أن يصل إلى نقطة مهمة وهي إحساسه بالصّغار والهامشيّة مع نظرات الاحتقار الصادرة عن بعض الناس الذين لا يردون عليه بصفع مماثل، وإنما بهذه النظرات. وهذا هو جوهر المسألة والمعاناة. هو يحسد الناس وهم يحتقرونه. إن المثل الأعلى للرجل المريض مختلّ، لأنه يكمن في الحصول على ما في يد الآخرين، لا في السعي إلى مجده الخاص بقدراته وإمكاناته، ولذلك فهو فاقد الجمال في حياته لأنه لا يدرك خصوصية الجميل بالنسبة إلى الآخرين.

أراد السارد أن يقول إنّ صفع النعال هو عملية رمزية معادلة للأذى النفسي، أو المادي للآخر، ويمكن تأويل اعتراف الرجل المريض بضربه الناس بالنعال على أنه عمله على عرقلة أمورهم أو التسبب بإيذائهم بطرق شتى، ولذلك فهو يتلقّى ألماً نفسياً يتمثل في تخيّله قيام نعاله بصفعه ليلاً مقابل أذى النهار. ولكن صفع النعال الليلية صيغة أقرب إلى التأويل، من صفعه الناس بالنعال نهاراً، لأن ما يجري في الليل خاص به وحده وقابل لكونه تخييلاً له تفسيرات بأنه مريض نفسياً تنتابه المخاوف المعذّبة. أما صفعه الناس بالنعال فبعيد عن التصديق، ويمكن لمعنى القصة أن يستقيم من دونه بل بالمعنى المباشر.

كما في القصتين السابقتين، فإن ظلام الليل يحتوي أحداث قصة "شتاء طويل" لإبراهيم صموئيل[570]، حتى إن الظلام لا يقتصر على خارج المنزل، بل يشمل داخله، فالرجل يلتقي زوجته في الغرفة المظلمة، ولكنهما يهبّان مذعورين عندما تشكّ الزوجة في أنها سمعت صوتاً من الخارج "خفضت صوتها كمن يبوح بسرّ بين جمع: صوت السيارات في أوّل الحارة"[571]. ويشترك الاثنان في عذاب نفسي مصدره كون الرجل ملاحقاً سياسياً، ويدل على ذلك أنه آتٍ في زيارة لبيته بعد عام ونصف من الغياب، كما أنه يورد كلمات دالّة كـ "عمل بتنبيهات الشباب"[572]، ومن ضمن ذلك خطّة التسلل إلى بيته "لم يتأخّر أو يبكّر عن الساعة المتفق عليها! ولا دخل الدار من بابها! ورغم البرد والمطر الغزير، دار أكثر من دورتين حوالي الحارة"[573].

وكما في القصتين السابقتين فإن العالم الخارجي هو مصدر العذاب، فالرجل يدفع غالياً ثمن انتمائه السياسي ونشاطه. إنها الملاحَقة وحساب تحركاته ومحاولة النيل منه والإمساك به. ويشعر الرجل بالحزن والعذاب لأن المكان الأليف إلى قلبه حيث زوجته وأبناؤه تحوّل أيضاً إلى مكان خارجي، لقد صار كل ما هو خارج نفسه عبارة عن "آخَر" مخيف ومفزع، إلى درجة يحزن فيها الرجل لأنه يلوم نفسه على مجرد فكرة المجيء إلى بيته وكأنّ الأشواق صارت مصيدة حيث لا توجد رحمة في العالم "وكذا راحت أفكاره تتخبط في رأسه: يعني وما كان لزوم مجيئي أصلاً!! الجماعة طلعت أرواحهم وما لقطوني! هكذا... ببساطة جئت إليهم بأقدامي!؟ كيف غلطت هذه الغلطة؟"[574]

إنه مطارد في أكثر الأماكن حميمية، فعدوى الحذر والترقّب تنتقل إلى زوجته، وكما في القصة السابقة "نظرة لها أصابع"، فإن المخاوف والأصوات يمكن أن يشك المتلقي في أنها توهّمات ناتجة عن شدة الخوف التي تجعل أي

570- صموئيل، إبراهيم، النحنحات، تاريخ القصة: شباط 1989.
571- نفسه، ص20.
572- نفسه، ص20.
573- نفسه، ص20.
574- نفسه، ص22 - 23.

شكّ مصدراً للخوف والتوجّس. ولكن التهيؤات الأخيرة التي يشترك الاثنان ـ الرجل وزوجته ـ في الإحساس بها تدفع إلى التأكيد بأن ثمة ترصّداً ومطاردة له، فزوجته "أدارت وجهها نحو الباب، وراح ينصت كاتماً أنفاسه، فسمع ما يشبه لغطاً بعيداً... وقع خطوات غامضة غير منتظمة"[575].

لقد اتخذ الرجل "حسّان" احتياطاته فاكتفى بالنظر إلى أولاده نائمين والاقتراب منهم بهدوء خشية الجلبة التي سيحدثونها باستيقاظهم، وسينبهون الجيران النائمين إليهم. ويلفت الانتباه البيئة الفقيرة التي تعيش فيها هذه الأسرة، فحسّان شديد الحذر من الجيران، وفي النهاية يوصي زوجته بأن تبقى في الغرفة، وفي حال دقّ الباب أوصاها ألا تغادر بل تترك أمر فتحه للجيران. هذا يشير إلى أن الدار مشتركة ـ لها حوش تسلّل إليه حسان من الخارج ـ بين عدد من الساكنين لكل منهم غرفة أو اثنتان. وفي مقابل كل هذا العذاب والقلق، فإن الزوجة ترغب في استحضار آخر لحظات الجمال الممكنة في عناق طويل عنيف مع حسّان لتحتفظ طويلاً فيما بعد بإحساس شوقها إليه والحياة التي تجمعهما. فالعذاب هو ثمن كل من يشترك مع حسّان في انتمائه إلى تنظيم شائك، أي في مثله الأعلى الجمالي.[576]

تنتمي قصة "**سجّل: أنا لست عربية**" لغادة السمان[577] إلى مجموعتها "القمر المربّع" التي تحتوي على عنوان فرعي هو "قصص غرائبية". وهنا يتوجّه انتباه المتلقي إلى أن كثيراً مما يجري خيالٌ ممتزج بالواقع، يمكن أن يكون له تفسير ولكنه بعيد نسبياً. ومن جهة أخرى فإن هذا العنوان قد يفسّر سبب الخصائص غير المنطقية فيزيائياً لبعض الظواهر كالأشباح واختفاء الأغراض أو ظهورها، وتراسل الأجساد وسباحتها في الفضاء واختراقها قوانين الطبيعة، مع وجود حرية المتلقي في قبول هذه الظواهر أو رفضها. ومن اللافت أن الساردة بضمير المتكلم تحاول أن تضع نفسها مكان المتلقي،

575- نفسه، ص22.

576- في قصة للكاتب نفسه إبراهيم صموئيل "رائحة الخطو الثقيل" (مجموعة: رائحة الخطو الثقيل، 1988) تتوجس سلمى من شخص يلحق بها على مسافة محدّدة، فتنقل حقيبتها إلى الكتف اليسرى – علامة الخطر المتفق عليها- فتكتفي بلمح زوجها الملاحق سياسياً، وتفلت منها فرصة لقائه بعد عامين من الغياب.

577- السمّان. غادة، القمر المربّع، تاريخ القصة:آب 1994.

فتشرع في تقليب بعض أوجه الاحتمالات، فتدحضها حيناً وتتركها دون تفسير حيناً آخر، كما هو حوار السيدة الغنيّة مع الخادمة غلوريا.

تقابل الساردة ـ السيدة الغنيّة ـ بين شخصيتها وشخصية غلوريا الخادمة التي تنظف شقتها مرتين في الأسبوع. ويكون محور القصة، وفي الوقت نفسه الحدث الافتتاحي فيها هو استنجاد غلوريا بالسيدة مما تعتقد جازمة بأنه شبح يتعقّبها في غرفتها ويفسد أيامها ويفزعها في لياليها. وكما كان الأمر في قصة **"نظرة لها أصابع"** فمن الممكن أن الشبح مجرد تهيؤات أو أنّ الدمار الذي يحدثه في غرفتها هو سلوكيات تقوم بها غلوريا في حالة من انعدام الوعي لتفاجأ بها فيما بعد. هذا ما تقوله الساردة في نفسها داخل السرد، ولكن غلوريا تتصدى لها كأنها تقرأ أفكارها "ليس بوسعك اتهامي بأنني أفعل في شقتي ذلك الأذى كله، فالشبح يوسخ الأشياء أحياناً بأشياء غير موجودة في غرفتي كهباب الفحم الأسود على باب البرّاد الأبيض"[578]. وبهذا تحاول الساردة أن تضفي المصداقية الفيزيائية على ما يجري، إضافة إلى احتفاظها بإمكانية المقارنة بين وجهتي النظر في هذا الخصوص.

وتلجأ الساردة إلى استرجاع ماضيها مع غلوريا إلى أن وصلت إلى هذه الليلة حيث الخوف من الأشباح. إذ إن زمن السرد المباشر هو ليلة واحدة ونهار واحد، ليلة لجوء غلوريا إلى السيدة، وصباح اليوم التالي إذ تذهبان معاً إلى غرفتها لتحرّي وجود الشبح. ولكن يتخلل سردَ أحداث الليلة الماضية استرجاعُ أحداث سابقة تتدرج فيها الساردة من تعرّفها غلوريا وصولاً إلى معرفة تفاصيل حياتها وزواجها ومن ثم معاناتها مع زوجها فالطلاق، فتعرُّفها برجل آخر وعلاقتها بوالديها وحقيقة انتمائها العربي أو الفرنسي.

تثير الساردة هذه القضايا المتعددة ذات الارتباط بمسائل الهوية والحرية الشخصية والفارق بين البيئتين العربية والفرنسية ويتبيّن فيها مصدر الألم النفسي والجسدي الذي تطور ليكون عذاب الخوف من المطاردة باستمرار والرعب من شبح غامض متخيل. وتغوص الساردة عميقاً مع هذه القضايا

578- نفسه، ص81.

وتكشف صراحة عن رأيها بما تقوم به غلوريا، وتجاوز رأيها بتجاربها الشخصية في الحب والزواج وإدارة البيت. كما أن غلوريا تتميز بالحرية التامة في اختيار الجنسية التي تناسبها.

تتيح الساردة للمتلقي الاطلاع على حالتها الاجتماعية، رغبةً منها في أن يوازن بينها وبين شخصية غلوريا. وفي الواقع فإن كلاً منهما امرأة مختلفة عن الأخرى وليس ثمة مجال للمقارنة المباشرة بينهما، وإن كان القاسم المشترك هو أنهما تستشعران الأشباح. الساردة تقول إنها تشعر بوجود الأشباح، بل تراها وتتعايش معها، كشبح ابنتها القتيلة "قُتلت وحيدتنا برصاصة ابتهاج أطلقها أحدهم بمناسبة انتهاء الحرب"[579] في أعقاب الحرب الأهلية في لبنان، وكما هو شبح زوجها الذي توفي مؤخراً "لم أشعر كثيراً بالوحشة بعد موته فقد ظلّ كابنتنا معي،... وما زال يرافقني في نزهاتنا المألوفة ويحدّثني وأحدّثه"[580].

تشغل الساردة سطوراً وصفحات ممتدة من السرد في سعيها إلى تحليل مسألة الأشباح وتوضيح ألفتها معها وأن العالم هو عبارة عن أشباح موجودة بشكل دائم، رغبةً منها في تهيئة المتلقي للأجواء النفسية في القصّة. ويظهر أن الساردة اعتادت على الأشباح وبأنها في وعيها لها تعتبرها ظاهرة جميلة في الحياة وتعزية لها عن فقدان الأحبّة، لذلك فهم يعيشون معها. وفي هذه الحال فإن المتلقي يمكنه تجاوز الشروط الفيزيائية واعتبار الاعتقاد بالأشباح نوعاً من الخيال النفسي وأن ناتج سلوك الأشباح بتحريك الأغراض إنّما هو تخيّل أو حركات تقوم بها الساردة ثم تُقنع نفسها بأنها من عمل أشباح، "فالذهاني يعيش في عالم خيالي خاص به، ويحس بإحساسات لا يحس بها الناس الآخرون. وقد يعاني من الهلاوس، وهي إدراكات حسّية خاطئة لا توجد منبهات حسية خارجية تثيرها. فقد يسمع أو يرى أشخاصاً يكلمونه دون أن يكون هناك وجود في الواقع لهؤلاء الأشخاص"[581].

579- نفسه، ص63.

580- نفسه، ص65 - 66.

581- نجاتي. د. محمد عثمان، علم النفس والحياة، ص430.

لقد تبدّت أشباح الراحلين على هذا النحو في صيغة معاصرة على شكل فيلم سينمائي بعنوان "الآخرون" The Others أنتج بتاريخ 2001، يدور الفيلم حول امرأة لا تعي بأنها شبح وأن أسرتها التي تعيش معها وحتى زوجها الذي يزورهم من مدة لأخرى هم كلهم أشباح. وتكمن المفارقة مع مجيء عائلة من الأحياء لتعيش في البيت المسكون بالأشباح.

وتتعدد مظاهر اختلاف السيدة الغنيّة عن غلوريا، فالسيدة أربعينية، في حين أن غلوريا تصغرها بحوالي عشرين عاماً. كما أن السيدة ثرية أما غلوريا فهي فقيرة الحال، كان زوج السيدة متفهّماً يتيح لها فرصة للحياة الرغيدة وممارسة هوايتها في التعليم، وكان لديهما ما يكفي من المال. أما غلوريا فقد تسبب زواجها من "الصافي" في تدمير نفسيتها والحسرة على حقوقها المهدورة، وكان الصافي يعاملها بقسوة وقد تجلّت فيه كل الصفات القبيحة كالتسلط والضرب والإهانة "لقد جاء ذات يوم بغانية إلى شقّتي وقال إنه يريد الزواج منها وسيرغمني على الإقامة معها وهذا حقّه، وإنني سأكون واحدة من أربع نساء. اتصلتُ ليلتها بالبوليس وجاء وطردهما. بوليس بلده لن يفعل الشيء ذاته لو كنّا هناك"[582]. ومع تحوّل الاهتمام إلى غلوريا فإن معاناتها مع القبيح تقابل نعيم عيش السيدة الغنية مع الجميل من حولها. ومن خلال التفاصيل فإن الساردة تثير على لسان غلوريا عدداً من القضايا التي مثّلت بؤرة صراع بينها وبين زوجها السابق "الصافي" والعلاقة بوالدها.

والدة غلوريا فرنسية، أما والدها فهو عربي من شمال أفريقيا، متمسّك بعروبته ولم يطلب الجنسية الفرنسية. عانت غلوريا حتى حصلت على الأوراق المطلوبة وباتت فرنسية الهوية. وتمثّلت مشكلتها بعد الزواج من الصافي، كانت قد أُعجبت به في أحد الأعراس في قرية والدها، وأصرّ والدها وعمّتها على أن تتزوج الصافي ما داما متحابين. وهكذا بدأ عذابها النفسي معه، فبمجرد وصوله إلى فرنسا صار يثير المشكلات في العمل، ومعها في البيت. واكتشفت أنه يستغلّها من أجل الحصول على الإقامة؛ يستولي على

582- السمّان. غادة، القمر المربّع، ص79.

راتبها وينفقه على ملذاته الشخصية "ما زال بلا عمل يقضي وقته في إنفاق راتبي على الخمرة وتدخين الحشيشة في شقّتي كالثور الهائج"[583]. يهددها بحقه في الزواج من أربع نساء، ويطالبها بارتداء غطاء الرأس، إنه نموذج لرجل تصفه بالمتخلف الذي يغرق في تخلفه على حساب المرأة الغربية "يستولي على راتبي لكنه يتقدمني بخطوة حين نمشي معاً! يشتمني لأنني فرنسية ويقتل نفسه للبقاء هنا"[584].

ورداً على كل هذا العذاب النفسي والجسدي فإن غلوريا تسعى إلى إثبات وجودها والتخلص من الآخر بكل ما يتعلق به، فتجهض طفلها من الصافي[585] وتتكبد نفقات محامٍ لإجراءات الطلاق من الصافي وتضرب بعرض الحائط رغبات والدها قُبيل وفاته في أن تحافظ على زواجها من الصافي، لا لشيء إلا لأنه ينتمي إلى ثقافة تشجّع هذه المؤسسة ذات الميثاق الخارجي المعلن مهما كانت محتوياتها البائسة من الداخل كما تراها.

من هنا فإن غلوريا تتخلى عن سعادتها باسمها العربي "زكية" وينتابها النفور من الأغنية التي يعتزّ بها الصافي ويرددها ليل نهار "سجّل أنا عربي"[586]. وبعد أن كانت تتغنى باسمها وانتمائها فهي "كلما أهانني غنّيت لأغيظه: سجلّ أنا لست عربية"[587].

وفي ملمح إلى المستقبل الذي تُقاد إليه غلوريا، فهي تقع من جديد في حبّ رجل عربي، حوّل اسمه من صلاح الدين إلى سيرج، صحيح إنها تحبّه وتقيم علاقة معه، ولكنها تقرر بشكل قاطع أنها ستعيش معه دون زواج، وقد تنجب الأبناء لكنها لن تتزوج عربياً قط، فحينها ستكون "واجباتي كامرأة أكثر من حقوقي"[588]، ولن تترك الفرصة مجدداً لأي شخص كي يعذّبها، فهي الآن تعي عذابها ومتعلقاتها ونتائجه.

583- نفسه، ص71.

584- نفسه، ص71.

585- كما فعلت بطلة قصة "الدانوب الرمادي" المدروسة سابقاً.

586- كلمات الأغنية القصيدة الشهيرة للشاعر محمود درويش.

587- السمّان. غادة، القمر المربّع، ص72.

588- نفسه، ص75.

وتحاول الساردة أن تطرح وجهات نظر توجهها إلى المتلقي كـ "لم أجرؤ على أن أقول لها إن بعض الرجال ما زالوا يضربون نساءهم في كل مكان وإن ذلك لا يقتصر على الرجال العرب"[589]، ووجهة في موضوع الزواج: "لكنني لا أرتاح لفكرة إنجاب الأطفال دونما زواج، فالأطفال مسؤولية وتضحية أيضاً. لا مفرّ لنا من حلّ نحن النساء ضدّ اضطهاد بعض الذكور غير إنجاب الأطفال بلا زواج"[590]. ولكنها لا تلقى آذاناً صاغية عند غلوريا التي حسمت أمرها. ويجدر بالذكر أن رأي الساردة يتفق مع رأي الكاتبة غادة السمان بشأن مؤسسة الزواج، فهي تصرّح في إحدى مقالاتها: "أقف دائماً دونما تحفّظ مع مؤسسة الأسرة وهذا بغضّ النظر عن الاعتبارات الدينية، فالإنسانية لم تكتشف بعد مؤسسة للتعايش البشري أكثر مزايا (ومساوئ غالباً) من الزواج"[591]. كما يرد لها رأي آخر تقول فيه إن الرجال والنساء العرب "يتمسكون بدور الأسرة عامة في بناء الطفل وبدور الأم خاصة. و"نعم" لتطوير الأسرة العربية صوب الديمقراطية والمشاركة، و"لا" لتدميرها"[592].

نهاية القصة تخييلية أيضاً، فالشبح الذي تعاني غلوريا من أنه يطاردها ليس سوى شبح والدها المتوفى، تكتشفه الساردة على شرفة غلوريا، وتتعهد له بأن تجعلها تتمكن من إبصاره في وقت قريب. فالساردة ترغب في القول إن لكلّ شبحه من قيم الماضي، عليه أن يتنبّه إلى وجوده ويتعايش معه إلى أن يغلب أحدهما الآخر![593]

589- نفسه، ص71.

590- نفسه، ص78.

591- السمان. غادة، رعشة الحرية، منشورات غادة السمان، بيروت، ط1، 2003، ص39 (تاريخ المقال 24-11-1995).

592- السمان. غادة، امرأة عربية وحرّة، منشورات غادة السمان، بيروت، ط1، 2006، ص179، (تاريخ المقال 5 – 6 - 2002).

593- يعاني رئيف بطل قصة "زائرات الاحتضار" لغادة السمّان (مجموعة: القمر المربع، تاريخ القصة: آب 1994) من مطاردة الذكريات له لحظة موته، وتتجلى الذكريات على هيئة النساء اللواتي عرفهن في حياته وآخرهن تشبه والدته، لينتهي به المطاف بموته وبقاء سوار أمه الذهبي شاهداً على المثل الأعلى الجمالي، مقابل عذابه النفسي ووعيه المتأخر حيال قبح سلوكه وحياته المنقضية.

3. حالة السجن

لا يصرح كثير من القصص بأسباب السجن، ولكنها تركز على الحال النفسية للمسجون، واللافت أن القصص كلها تؤكد أهمية التواصل مع الآخر داخل السجن أو خارجه، فالطابع الاجتماعي هو المسيطر على القصص سواء أكان سبب السجن جنائياً أو ذا طابع سياسي.

* * *

تتّخذ قصة "**مذاق النعل**" لعبد السلام العجيلي[594] من السارد مركزاً تجتمع فيه تفاصيل القصة التي يُشرك الساردُ في روايتها شخصاً آخر كان يحاوره ويستمع إليه في أثناء زيارته أحد البلدان. وتتميز بكون الحديث عن السجن يتم من الخارج، بعد أن غادره أحمد وقد وجد الساردَ مستعداً للاستماع إليه، بل إنه فرض نفسه عليه وقد شوّقه ليسمع ما سيبوح به. إنه سجين سياسي أو سجين رأي، ينتهز فرصة لقائه أحد السياح الغرباء ليبثه شكواه وذكرياته المؤلمة عن السجن وانطباعاته وآراءه السياسية الحالية بزملائه السابقين. فهو إنسان لاقى التعذيب داخل السجن ودفع ثمن آرائه السياسية خارجه أيضاً عندما وجد أن الواقع لا يلبي طموحاته ولا يسمح له بالكلام. كانت تجربة أحمد في السجن محفزاً له كي يعيد التأمل في حياته وحياة من كانوا يشاركونه الآراء والمعتقدات يوماً ما. واللافت أن أحمد هو الذي ذهب إلى مركز الاستجواب مستفسراً عن سبب مجيئهم للسؤال عنه في غيابه. فكان أن نال صنوفاً من الأذى والضرب والإهانات، كان أبرزها حشو فمه بنعلٍ بعد أن تعالى صراخه المحتجّ المتألم فأزعج رجال السجن "ولكن يبدو أن صرختي كانت من القوة بحيث أزعجت أولئك الزبانية، فقد مدّ ذلك الجاثم على ذراعي اليمنى يده إلى إحدى فردتي الحذاء الذي كان ملقى بجانبي على الأرض، وليسكتني حشا بها فمي"[595].

594- العجيلي. عبد السلام، فارس مدينة القنطرة، تاريخ القصة: 1964.

595- نفسه، ص65.

ويؤدي السارد دور الوسيط بين أحمد والمتلقي، فقد باح له أحمد بتجربة السجن بعد أن أبدى السارد تعجبه من طريقة التعامل مع السجناء، فما كان من أحمد ـ الغريب في البلد الذي يجري فيه حواره مع السارد ـ إلا أن وصف حال السجن في بلاده التي جاء منها. وانطلاقاً من مذاق النعل الذي سرعان ما طوّح به بعيداً، يتّضح هدف أحمد ووعيه، فارتبط مذاق النعل بكل صور القبح والعذاب في السجن وسلوك الأشخاص خارجه أيضاً، فرفاق دربه الذين غيروا مبادئهم مواكبةً لتغيرات الظروف صاروا في تصوره كمن استطاب طعم النعال وتوافق معها: "ليس لهم في نفسي أي احترام ما دمت أرى أفواههم محشوة بالنعال وقد استمرؤوا مذاقها، فهم لا يفكّرون حتى في التخلص منها"[596]. ويستعيد ذكرى صديقه "سهيل" الذي انتحر لعدم تقبّله قسوة ما يحيط به، ويتساءل عن جدوى انتحاره أهو قوة أم ضعف. ومن جهة أخرى ينظر نظرة راهنة إلى فئةٍ ممن يواصلون أهدافهم ولكنهم يتقبلون الواقع من أجل محاولة للنهوض من جديد عندما تواتيهم الفرصة في نظراتهم السامية؛ "ويجمعون النعال ليحشوا بها فم الظالمين في يومٍ مقبل. أترى هؤلاء أفضل من سهيل، أو منّي أنا على الأقل؟"[597]

فالمثل الأعلى الجمالي غير محدد بالنسبة إلى أحمد إلا ببلوغ الهدف وتحقيق الذات، ولكنه يتوسمه فيمن يقذفون النعال أو يجمعونها لخصومهم، كما تحول النعل إلى مقياس للارتباط بالمثل الأعلى في الكرامة الإنسانية بعيداً عن الظلم. إن السارد يبقى حيادياً في استماعه إلى أحمد، ولا يملك أن يتّخذ موقفاً منه، فهو مغادر في اليوم التالي، ولكنه وسيلة القصة في بيان معاناة أحمد وقد وجد أخيراً من يمكنه بثّ شكواه إليه.

تتضافر عدة عوامل في قصة **"حديث من الطابق الثالث"** لمحمد البساطي[598] فتجعل العواطف مكثّفة عند كل من الرجل السجين في الطابق

596- نفسه، ص69.

597- نفسه، ص69.

598- البساطي، محمد، محابيس، دار ميريت، القاهرة، ط2، 2005، تاريخ القصة: 1967- هذه المجموعة مخصصة لمعاناة المساجين والانعكاسات النفسية لتجربة السجن، وتتراوح تواريخ قصصها بين عامي 1967- 1996.

الثالث، وزوجته التي تقف خارج بناء السجن كي تتحدث معه بالإشارة والكلمات القليلة الموجزة. فالرجل على وشك الانتقال من مبنى السجن إلى مبنى سجن آخر "أصلهم... حايهدوا السجن / حاتروح فين؟ / أنا عارف... أي مكان... حد عارف..."[599]. وهذا في حدّ ذاته سبب للشقاء والعذاب، فقد كان من المريح للمرأة أن تعرف أن زوجها في هذا السجن، فتأتي كل مدّة وتكلمه وتخبره عن الأهل والأحوال، وتتلقى منه الوصايا، فهو لا يزال يهتم بحيوية بأمور منزله والنخيل والأطفال، فهي الموضوعات "الخارجية" تشكّل له عالماً آخر مغايراً لحالة الاحتجاز التي يعيش فيها ويتصور أنه يكسر احتجازه بتحقيق ذاته عن طريق نقل أوامره من داخل السجن لتتحول إلى أفعال خارجية: "عزيزة... أنا منقول، جالك الجواب؟... منقول بعد أربعة أيام... قلمتوا النخلتين؟ فين حامد وسنية؟"[600] أما بعد انتقاله فسوف تتغير العلاقات بتغير المكان، وسوف تضطر المرأة إلى إيجاد طريقة جديدة للحديث معه.

لا يبين السارد سبب دخول الرجل السجن. ولكنه يبين بوضوح أن خارج السجن هو منبع البهجة وهو المورد الأساسي للأخبار أو الأشياء التي تستحوذ على اهتمام الرجل. إنه يرى ابنه الرضيع الذي جاءت به زوجته، ترفعه في مواجهة الشمس ليراه أبوه بوضوح، ويشعر بوجوده الحر الخارجي من خلاله. كما أن الزوجة تزوّده بعلب التبغ التي ترسلها له مع رجال السجن، فيفرح بها على الرغم من أنها تصل ناقصة. كل الأشياء الجميلة تقع خارج السجن، حتى المرأة بوصفها عنصراً غائباً عن السجن تثير اهتمام الرجال فيستغلون فرصة غياب زوجها عن النافذة متحدثاً مع الحارس، ليحتلوا النافذة وهم يحاولون الحديث معها ويقومون بإشارات نابية، إذ إنهم يريدون رصد تأثيرهم في عنصر خارجي قابل لإظهار انفعاله بهم.

وقد استغرقت زيارة "عزيزة" أسوار السجن فترة زمنية جفّت خلالها ملابس السجناء المنشورة ـ كانت مبلولة لحظة وصول المرأة إلى المكان ـ

599- نفسه، ص43.

600- نفسه، ص39.

وراحت تتماوج في النهاية دليلاً على الجفاف بعد أن دخل الرجل وطال انتظار زوجته لعله يظهر من جديد، "كان المكان هادئاً. والملابس المنشورة تتماوج في خفة مع نسمات الهواء"[601]، ثم يخيم المساء وتعود الكآبة ويختفي الجمال إلى حين.[602]

تنحو قصة "السجن" لزكريا تامر[603] منحى مختلفاً عن القصص السابقة، فهي تتدرّج في تفاعل الشخصية مع حدث موتها، وما يتلو ذلك من تغيرات تخييلية، إلى أن تكتشف أن السجن الحقيقي هو الطبيعة الواسعة الفسيحة التي تُحتجز فيها حريته، ولا يتمكن فيها من التواصل مع من حوله. وبهذا يتساوى لديه القبر والمكان الواسع. ويعي "مصطفى الشامي" أن مصيره المسيَّر بيد غيره يشكّل سجناً لحياته. أما امتلاكه حرية التنقل والهرب من القبر إلى بيته كما حصل في بداية القصة فهو الحرية الحقيقية. وهكذا فإن الشرطة والقاضي الهرم يشكلان عوامل مناصرة للسجن والاحتجاز، أما زوجته "لميا" وشوارع المدينة فهي صدى شخصية "مصطفى" وامتداد لأحلامه.

تنفرد القصة بتطرقها إلى بُعد ميتافيزيقي بما بعد الموت، واللافت أن "مصطفى" لا يستطيع تقمص شخصية الرجل الميت، فهو يشعر بأنه حيّ ويمتلك القدرة على الحياة التي تسكنه وتبعث به كي يرتاد الأمكنة الأثيرة إليه التي اعتادها. وقع بطل القصة بين مكانين: مكان طارد قبيح، ومكان جاذب جميل. المكان الطارد هو القبر، والجاذب هو البيت والمدينة. إنه يُجبَر في النهاية على الحياة في مكان واسع حيث يعمل في بناء القصور، غير أنه يجد حياته المقيَّدة أشبه بالموت لأنه يبني قصوراً مفارقة لبيته ولمدينته، وهكذا يسود إحساسه بالعجز والعذاب وبأن حريته مصادرة، فيعي قبح القبر: "لم يجد مصطفى ما يرد به سوى أن القبر مكان غير صالح للإنسان"[604] إلى قبح

601- نفسه، ص44.

602- ثمة قصتان شبيهتان وهما: "النوافذ" لمحمد المخزنجي من مجموعته: رشق السكين- 1984، و"المرحاض"-1988- لإبراهيم صموئيل من مجموعته: النحنحات، تتناولان الموضوع نفسه: لقاء المسجون زوجته خلسة من وراء القضبان.

603- تامر، زكريا، الرعد، تاريخ القصة: 1970.

604- نفسه، ص14.

المكان الجديد على الرغم من جماله الخارجي "تلفّت فيما حوله كحيوان سمع انصفاق باب القفص، وكانت عيناه طفلين مذبوحي العنق. وفي تلك اللحظة كانت الأرض الجرداء والأرض الخضراء، لهما سماء واحدة مصنوعة من قضبان فولاذية"[605].

تتفق قصة "**الرؤوس إلى أسفل**" لليلى العثمان[606] مع قصة العجيلي "**مذاق النعل**"، في أن موقع السارد ومقارناته تتم من خارج السجن، وأنه يرصد التغيرات في الشخصية بعد مغادرتها السجن وما فيه. غير أن "**الرؤوس إلى أسفل**" ترصد مشاعر شخصية الرجل منذ خروجه من السجن وتفاعله مع الظواهر والأشياء من حوله، فهو يطلق الأحكام مباشرة على كل شيء أو شخص، ويتدرّج وعيه بالاغتراب إلى أن يقرر أن عليه ارتكاب جريمةٍ ما كي يعود إلى نعيم السجن.

ومع ما في رغبته الأخيرة من مبالغة، فإن محتويات السرد تغلّب الاسترجاع الزمني الذي يستعيد فيه الرجل تفاصيل جريمته بقتل زوجته في تيار وعي داخلي ـ مونولوج ـ يكرره: "في الليلة الأولى فوجئتُ بأنها ليست بكراً... بكت... توسّلت... وقبلت قدميّ... وطلبت الستر... أشفقتُ عليها رغم الطعنة. في الليلة الثانية حاولت... فرأيت في وجهها صورة رجل يمد لي لسانه شامتاً... فانتفضت"[607] ونتيجة ذلك قتل زوجته ونال السجن ثمانية عشر عاماً[608]، ومن الواضح أن السجن بوصفه مكاناً خرج منه الرجل يحضُر بوصفه مرحلة حياتية ولا يحمل الرجل تجاهه مشاعر عدوانية ولا يتطرق إلى ذكرياته فيه إلا من قبيل السلوى بتذكُّره أصحاباً قضى معهم فترات من الزمن في حين تخلى عنه معارفه خارج السجن، فلم يزوروه واختفوا من حياته "لا أصدقاء لي ولا معارف. كلهم تبرؤوا منّي بعد أن أصبحتُ مجرماً"[609]. فالسجن

605- نفسه، ص14.

606- العثمان. ليلى، الحب له صور، تاريخ القصة: 1982.

607- نفسه، ص49.

608- وفي قصة شبيهة لفؤاد التكرلي بعنوان "الأزهار"- 1984- مجموعته: القصص- يتشاجر الرجل مع زوجته التي تطالبه بحقوقها الزوجية، لكنه يتصل خلسة بالشرطة ويرسلها إلى مصحّة نفسية.

609- العثمان. ليلى، الحب له صور، ص47.

في هذه القصة يتحول من مكان يبعث العذاب ويتضمّن احتجاز الحرية إلى كونه المكان المرغوب، لأن الحياة الخارجية تحولت إلى سجن معنوي تحتجز فيه الأحكام المسبقة للناس حرية السجين السابق في إثبات ذاته وبدء حياته الخاصة.

وتتخذ المؤلفة من شخصية السارد فرصة لتسريب نقدها لظاهرة ازدواجية الرجل في سلوكه مع المرأة، فهو الذي ينتابه العجز تجاه زوجته بعد اكتشافه أنها ليست بكراً، يقيم علاقات مع نساء عديدات، كما أنه من جهة أخرى ينفر من جارته التي استقل السيارة إلى جانبها في زحام السوق عندما لاح له سلوكها المتهافت وتبدّلها إلى امرأة غنية لا تبالي بعلاقاتها. فيغادر السيارة بغضب وقد انتابه النفور من قبح سلوكها الجديد "تحدّثني بنظرة فاسقة لم أستطع تكذيبها هذه المرة"[610]، على الرغم من أن حديثهما عن تاريخ سلوكه الخاص لا ينبئ بغيرته على أخلاق الآخرين سابقاً.

من زاوية أخرى فإن المقبرة مقابل للسجن، وتمهيد لشعور الرجل بأن كل ما حوله سجن كبير يتعاظم ضيقه به ونفوره من الحياة فيه. فالبيت الذي كان يألف سكانه سابقاً تحول إلى مقبرة كبيرة ليس لها سوى حارس وحيد[611]، فيبدأ الرجل بوعي وحدته وعذابه المتحقق في عالم متغير لم يتبقّ له مكان فيه ولا معارف يرحبون به، فأصبح حياً في عالم من الأموات، ويصبح الجمال أبعد فأبعد عنه "مقلوبة حتى صارت حياة الناس إلى أسفل... وعيونهم إلى أسفل... ويوماً بعد يوم... ينزلق الجسد ويدفن الرأس... وتصبح كل المدينة مقبرة لكل الناس"[612]. وفي النهاية فإن مفاهيم الحرية تنقلب في وعيه ليصبح السجن هو المكان الأليف المريح حيث لا يشعر بالغربة، لذا فهو يطمح إلى

610- نفسه، ص52.

611- يحتوي عدد من القصص العربية المعاصرة على المقبرة بوصفها مكاناً تهرب إليه الشخصية من أمكنة أخرى مخيفة أو يسودها شعور العذاب والألم النفسي، كقصة "حريق ذلك الصيف" 1972 لغادة السمان – مجموعة: رحيل المرافئ القديمة، وقصة "ويبقى الصوت حياً" لليلى العثمان، من مجموعتها: فتحية تختار موتها - 1987، ومن جهة أخرى تكون المقبرة مكاناً يتم الهرب منه بشكل تخيلي كما في قصة زكريا تامر "السجن"، مجموعته: الرعد 1970.

612- العثمان. ليلى، الحب له صور، ص55.

العودة إليه. ولكن هذا الانقلاب السريع في الشخصية لم يبدُ بالقوة الكافية لا سيما أن الرجل لم يبحث عن عمل ولم يفتش عن كل الأماكن التي كان يرتادها، بل إنه انكفأ على نفسه مع أولى مظاهر القبح التي لم تُثر الصراع في نفسه بقدر ما أثارت الانهزامية والهرب[613].

تفارق هذه القصة سابقاتها من حيث إنها تصوّر اختراق العزلة والاحتجاز الذي يعاني منه المساجين الذين تجمعهم تُهَم مختلفة، إذ يحصل السجناء في قصة "يوم للمزيكا" لمحمد المخزنجي[614] على نصيبهم من المرح والبهجة، ويتحول السجن من كونه مكاناً رتيباً لقضاء العقوبة والانعزال عن الناس إلى مكان جميل يضج بالحيوية والنشاط مع مجيء فرقة الأطفال الأيتام الخاصة بعزف الموسيقا. وهكذا فإن السجناء وعلى تنوع جنحهم وجرائمهم "كلهم كانوا يصيحون كالأطفال: القتلة، وقاطعو الطريق... وتجار المخدرات، والقوادون، والنشالون، والمحتالون، لصوص الدواجن، وحتى المتهمون بالتسول... وكانت ملامحهم تشكل صوراً لأطفال كبار بوجوه غريبة"[615]. يلتزمون بأقصى ما يمكن من النظام دون الحاجة إلى توبيخ بوصفه سمة من سمات حجز الحرية في السجن، ويستمدون من جمال الأطفال الأيتام ووداعتهم دافعاً إلى الانضباط في سبيل عدم تفويت فرصة الاستماع إليهم، لذلك لم يلجؤوا إلى عادتهم في التمرد وإثارة الشغب لتحقيق ذواتهم فـ "أطاعوا بطيبة بدت غريبة عنهم، وقرفصوا في طابورين يواجهان طابوراً من أطفال ملجأ الأيتام الممسكين بآلات الموسيقى النحاسية"[616]-[617] ولا يعني

---

613 - يرد السجن بشكل هامشي ضمن قصة "عشاء برفقة عائشة" - 1997 لمحمد المنسي قنديل من مجموعته بالاسم نفسه، يتطرق فيها الشاب إلى حادثة اعتقاله لفترة محدودة نتيجة شبهة، كما تتضمن قصة "حكاية للآخرين" - 1969 لسليمان الشطي في مجموعته الصوت الخافت احتجاز البحّار الذي خالف التعليمات في قاع السفينة بوصفه سجناً بحرياً مؤقتاً. كما يرد المعتقل في قصة "الصناديق" 1987 لإبراهيم صموئيل، في مجموعته: النحنحات.

614- المخزنجي، محمد، رشق السكين، دار الشروق، القاهرة، 2007، (ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984)، وهذه القصة جزء من متوالية تحت عنوان "بشر الأقفاص" ضمن مجموعة محمد المخزنجي "رشق السكين". وثمة قصتان له بعنوان "صوت نفير نحاسي صغير" و"ملاكمة الليل" تدور أحداثهما في السجن أيضاً، في مجموعته "البستان" 1992.

615 - نفسه، ص46.

616 - نفسه، ص46 - 47.

السارد بطبيعة السجناء وخشونتهم وجرائمهم السابقة، بل يظهر الطابع الاجتماعي في تفاعلهم مع جوقة الأطفال التي أتت لتعزف لهم في السجن، ويرصد السارد كل مظاهر الطيبة والعطف التي تعلي من شأن الإنسان وتمنح الأمل في تحسن نفوس السجناء وتأهيلهم للعودة إلى المجتمع بحال أفضل. ويزداد تحول ساحة السجن من مكان لقمع الحركة إلى مكان رحب يحتوي كل ما هو جميل ومؤثر في وجدان السجناء، بدءاً بالهمسات التي يتبادلها كل من السجناء حول شَبَه طفلٍ ما بأحد أبنائه أو إخوته، مروراً بغياب المأمور لبعض الوقت، وانتهاءً بالرقص والأهازيج يرددها السجناء مع الأطفال العازفين. فبعد غياب المأمور يبادر السجناء إلى طلب استبدال الأناشيد الحماسية الصارمة، ويرجون الأطفال أن يعزفوا الأغنيات الشعبية حول الحب والعواطف الجياشة، فالجمال يبقى غايتهم في الحياة على الرغم من كل تعاسة معيشتهم في السجن، سواء أكانت جرائمهم ذات البعد القبيح، أو كانوا مجرد معانين متألمين من تجربة السجن لأي تهمة "ويبدأ حوش السجن يتحول إلى مرقص صاخب والمسجونون الراقصون يحملون الأيتام الذين راحوا يخلصون في العزف بغبطة"[618].

يتعاطف المتلقي في قصة "النحنحات" لإبراهيم صموئيل[619] مع السارد الذي يروي الحكاية من داخل السجن، ويعرض لتجربة خاصة جداً، تتعلق بالنحنحات التي يتبادلها مع سجين آخر في البهو نفسه، تفصلهما مسافة "هو من طرفها الذي يتناهى إليّ غائراً من تلك الزنزانات القابعة في جوف البهو، وأنا من الطرف الآخر في زنزانتي التي تواجه مدخل البهو"[620]. ومن خلال هذه الخبرة يتغير شكل السجن في وعي السارد، من مكانٍ ضيّق قبيح يعاني فيه من عذاب الوحدة وحجز حرية حركته وكلامه، إلى مكان يتّسم ببعض الدفء ويقترب من الجمال في بعض سماته التي أصبحت تتمثل في صاحبه

617- كما تحتوي قصة "خمس دقائق للبحر" لمحمد المخزنجي من مجموعته: البستان- 1992 على إشارات إلى أطفال أيتام أوذوي وضع اجتماعي خاص.

618- المخزنجي. محمد، رشق السكين، ص48.

619- صموئيل، إبراهيم، النحنحات، تاريخ القصة: 1988.

620- نفسه، ص64.

السجين ذي النحنحات. ويظهر عامل الصراع الوحيد في السجّان الذي كان عليهما الحذر منه وتبادل إشارات التنبيه عند قدومه، والفرح عند غيابه، ويكون السجّان سبباً في انتهاء النحنحات عندما يغيب عن ذهن السارد أن ينبّه صاحبه لدى قدومه. فينال ما لا يحمد عقباه، ويبقى السارد وحيداً وتنتهي هذه التجربة "الجميلة"[621].

لقد كان من شأن النحنحات أن تحل محل الكلام "مع صديقي المجهول. فمن نحنحاته صرتُ أحسّ بهمومه وبهجاته وأحزانه"[622]، كما أنها كانت منفذاً وحيداً لحرية التعبيرات والانطباعات المباشرة، ويضاف إليها المزيد من الرموز "وبسبب من الحظر المشدّد على أي كلمة أو نداء من المعتقلين، لذّت حيلتنا وطابت! فرحنا ننوع أصواتنا ونبحث عن مفردات جديدة نضيفها إلى "لغتنا" المكتشفة. أشركنا التثاؤب الطليق... وافتعلنا العطاس القوي لإيقاظ الآخر"[623]. لقد احتمل السجنُ بوصفه مكاناً محدداً مقيداً قدراً غير محدود من إمكانية التواصل، ولكنه احتفظ بتأثيره بوصفه سجناً عندما قمع كل النحنحات فبات السارد كالجرو "غير أن صوتي بدا أشبه بنباح جرو وليد لفحه الجوع والزمهرير... جرو يصوّت في بهو معتم ضيق فلا يُسمع غير رجع صداه المجوّف المفرد!"[624] يسكنه الوعي القديم بفكرة السجن المكان المؤلم حيث تنعدم الحرية.

ففي قصتَي **"حديث من الطابق الثالث"** لمحمد البساطي و**"النحنحات"** لصموئيل سجينا رأي، ولا يتطرق السارد إلى فظاعات السجن وآلامه الجسدية والنفسية، بل يركز على السمات الفردية لدى شخصيتي الرجلين وعواطفهما تجاه الأسرة أو تجاه السجين الآخر المجاور، فتبرز القيمة العليا للتواصل داخل

621- يجدر بالذكر أن لإبراهيم صموئيل عدداً كبيراً من القصص التي تدور في السجون أو تتناول أثرها في وعي الشخصية المسجونة أو من حولها وانفعالاتهم، كقصصه: في حافلة صغيرة - سلاميتان من ورق (مجموعته: الوعر الأزرق 1994)، والزيارة - العيون المشرعة - الرجل الذي لم يَعُد أباً (مجموعته: رائحة الخطو الثقيل 1988).

622- صموئيل، إبراهيم، النحنحات، ص65.

623- نفسه، ص65.

624- نفسه، ص67.

السجن في ظل شحّ الإحساس بالآخر المتعاطف، وقسوة البعد عن المجتمع الحيوي خارج السجن.

4. حالة الجنون

تتواتر في بعض القصص العربية شخصية المجنون، وتعرِض القصص إلى أنّ المجانين أناس لهم حقوق، فهم يشعرون بالطبيعة كمكون خارجي وهم قادرون على الإحساس بمشاعر اجتماعية كالظلم ونفسية وجسدية كالألم، ويظهر مفهوم ذو طابع سياسي في مصادرة حق الفرد المغاير في إثبات ذاته وما يحمله من قيم جميلة أمام منظومة المجتمع التي لا تقبل الاختلاف.

* * *

وتشترك القصتان: **"حميمود"** لحيدر حيدر[625] و**"المجنون"** لزيد مطيع دمّاج[626] في عناصر متشابهة تجعل من المجنون شخصية حيوية في ظاهرها لكنها تعاني البؤس والعذاب من ظلم المجتمع لها كما في قصة حميمود. وتتفق القصتان على إبراز الفوارق الطبقية بين أهالي القرية التي ينتمي إليها المجنون، كما أن من بين أوجه التشابه اسم الشخصية فهو "حميمود" في **"حميمود"**، و"حمّادي" في **"المجنون"**.[627] وتدفع القصتان بالمتلقي إلى التعاطف مع شخصية المجنون في أنه معذّب ومضطهد في مجتمعه،

625- حيدر، حيدر، الومض، تاريخ القصة: 1969.

626- دمّاج، زيد مطيع، تاريخ القصة: 1984.

627- تؤدي الطبيعة والبيئة الزراعية دوراً واسعاً في احتواء انفعالات المجنون "غباشي" في قصة "يوم مصري جاف" 1970 لمحمد المنسي قنديل، من مجموعته: بيع نفس بشرية. ومن القصص التي احتوت جزئياً على شخصيات تتسم بالجنون في بيئات مختلفة قصة "القتيل" لمحمد عز الدين التازي، من مجموعته: شيء من رائحته 1999، بشخصية المختار. وعبد الله الداير في قصة "رجل من الرف العالي" لسليمان الشطي، في مجموعته: رجل من الرف العالي 1982. وشخصية شنيشل في قصة "لعبة المدينة" 1967 لعبد الرحمن الربيعي، في مجموعته: الظل في الرأس. وقصة "الحرف" لمحمد زفزاف، من مجموعته: الأقوى 1978.

يستخفون به دون ذنب بل بسبب عاهته وضعفه، مما يحرمه من حقه في مباهج الحياة، لا سيما في قصة "حميمود".

تتميز البيئة الطبيعية في القصتين بأنها بيئة جبلية، تُستغلّ في أغراض الزراعة والرعي في "حميمود" "إلى الشرق من مغارة "الشرشار" تقوم ضيعة حميمود. هضبة من البيوت والشجر والناس. لم يكن يأوي إليها إلا في الأمسيات بعد أن يمضي يومه عبر السهول المجاورة للبحر أو في الوديان"[628]، في حين أنها بيئة زراعية في "المجنون" نظراً لطبيعة جبال اليمن التي تعتمد طريقة المدرّجات الزراعية الشهيرة في بعض مناطقها. ويكون من نصيب القرية التي ينتمي إليها "حمّادي" زراعة الذرة وحصادها. إذ تتوسع القصة في تفاصيل الحصاد وطريقة تعريض المحصول للشمس والهواء واختيار ما يصلح للزراعة "وعند طلوع الشمس بأشعتها يقومون بنثر تلك الأكوام المكدسة من السنابل لكي تستقبل أشعة الشمس الدافئة التي تتبخر من خلالها قطرات الندى وما علق بتلك السنابل من لدونة رطبة في ليلة مقمرة"[629]، وكذلك الوقاية من عوامل الجوّ كالأمطار التي تفسد محصول عام كامل، إن هذه التفاصيل بحاجة إلى سارد بضمير الغائب، وهو بالإضافة إلى السرد الحيادي يضفي آراءه وتصنيفاته على مجريات الأحداث وأساليب المعيشة في القرية. وكذلك هو السارد في "حميمود" ينتقد بشدّة التفاوت الطبقي بين أعيان القرية وباقي السكان، ويتّخذ من شرود حميمود وعمله الرتيب بالرعي مدخلاً لوصف الطبيعة الحيادية في مظهرها لينفذ إلى قضايا اضطهاد بعض الناس للآخر. وفي هذا يستعيد حادثة إصابة حميمود بالخبل، فهو لم يولد بهذه العاهة وإنما كان يصاب بنوبات من الصرع، ولكن تسبب انهيال صاحب الأرض بالعصا على حميمود اليافع في شجّ رأسه وإصابته بعاهة عقلية. كل هذا لأن بقرته شردت وأخذت ترعى في أرضه "جاءتك

628- حيدر. حيدر، الومض، ص53.

629- دمّاج. زيد مطيع، الجسر، ص53.

النوبة. هاه. هذه حجتك لتشبع حمّورة. خذ إذن.... من الذي ينجيك من يدي يا لعين. يا داشر بأراضي الناس"[630].

أما في قصة "المجنون" فيبيّن السارد أن "حمادي" ولد مجنوناً، ويتأسف على أن أباه كان رجلاً فقيهاً مؤتمناً ذا احترام بين الناس، ويعرّج السارد فيذكر حكاية والد حمادي وكيف أنه اختنق داخل قبو المدفن المخصص لحبوب الشيخ، ولم يبحث عنه أحد "تذكّر والده... كان كواحدة من هذه النمل... هبط إلى جوف المدفن ولم يعد مطلقاً... مات لعدم توفّر الهواء... وأطبق الشيخ وحاشيته عليه بحجر فوّهة المدفن"[631]، ويشير السارد إلى ظلم الإمام وأعوانه للناس الجائعين فقد "كان الشيخ قد كلّف الفقيه المؤتمن والد حمادي بإخراج الحبوب من مدفنه العميق الواسع المملوء بالحبوب، وكَيله للجائعين والمحتاجين بالثمن الذي فرضه وحدد سعره الشيخ"[632].

وبهذا فهو يجعل من حادثة موت الأب داخل المدفن ذخيرة في الوعي الباطن لدى حمّادي، تجد صداها غير المقصود في سلوكه المبتهج أخيراً في نهاية القصة. إذ يجد نفسه وحيداً بائساً لا يؤنس وحشته سوى الكلاب المتسللة تسرق بعض عيدان الذرة، ويبادر في حركة عابثة خرقاء إلى مزج أكوام الذرة "هذه كومة كبيرة... وتلك صغيرة... وأخرى أصغر فأصغر... وانهال بكل طاقته وقوته على الأكوام المتفرقة يساويها بيديه لكي يدمجها مع بعضها البعض وتصبح كومة واحدة"[633]، ليصحو الجميع من استراحتهم القصيرة بعد الفجر وقد انتابهم الفزع لاختلاط كل شيء.

يمكن للمتلقي أن يفسر سلوك حمادي بأنه لا بدّ قد أبصر في طفولته مشهد كوم الذرة الوافر المكدّس في القبو، فأراد بحركة عفوية أن يعيد ذكرى الماضي لهذا المحصول بالصورة نفسها التي سبق له رؤيته بها، كومة واحدة تختلط فيها حصة الغني بالفقير. لقد أسفر غياب الإدراك والوعي العقلي لدى

630- حيدر. حيدر، الومض، ص59.

631- دمّاج. زيد مطيع، الجسر، ص57.

632- نفسه، ص56.

633- نفسه، ص58.

حمادي إلى نشوء فكرة تحثّ المتلقي على وعي الفرق بين جمال العدل وقبح الظلم وعذابه في ماضي قرية حمادي وحاضرها.

ويظهر السارد تمسّك "حميمود" بالحيوانات العزيزة عليه وحزنه لفراق البقرتين اللتين ماتت إحداهما وسيقت الأخرى إلى الذبح، فعالمه مكوّن من بهجات صغيرة بسيطة تحتويها الطبيعة التي لا تفلت من صوت السارد وحكمه عليها "زيتونة قرب زيتونة قرب أخرى، قائمة كهيكل بشري محروق، صامت ووحيد، كشواهد قبور من الدهر الأول، وفوق الطريق ثمة سماء كدرة، وفضاء أغبر تهزه الريح"[634]، ولا يُخفي السارد تخوف أعيان القرية من الانتقام الذي تأتي به الطبيعة، يقول الشيخ سارداً أحلامه: "ثم رأيته يهذب فرسه فوق النار باتجاه الشرق. ضرب الزيتون فأحرقه أيضاً. تواصلت نيران السهول بنيران السفوح، وماجت النار فكسف الدخان البحر والسماء، وصار الفضاء ناراً"[635].

أما القمر فهو عنصر طبيعي ليلي محبب في "المجنون" ينسجم وطبيعة القرية الجميلة "أنظف وأجمل ما في القرية هواؤها النقي وصفاء سمائها وسطوع شمسها... وذلك القمر البازغ الآفل الذي يلقي بضوئه الشاعري الجميل في فترات خفوته المحبب إلى النفس"[636] ويوحي للمتلقي بألفة القرية بما فيها من أشخاص من بينهم حمادي الأبله. وفي حين يرتكز زمن الخطاب في قصة "المجنون" على الليل الموصول بساعات الفجر الأولى، فإن قصة "حميمود" تدور في فترة النهار وتنتهي بانتهاء يوم حميمود عشاءً، مع استرجاعات تتعلق بأزمنة سابقة ومغرقة في القدم.[637]

634- حيدر. حيدر، الومض، ص56.

635- نفسه، ص61.

636- دمّاج. زيد مطيع، الجسر، ص50.

637- يظهر القمر بوصفه عنصراً طبيعياً يؤثر في وعي الشخصية فيغدو مخيفاً في كل من قصة "يوم مصري جاف" 1971 لمحمد المنسي قنديل، في مجموعته: بيع نفس بشرية، إذ يخاف المقاتلون من الليالي المقمرة الكاشفة. وقصة "لعبة في الليل" لليلى العثمان، من مجموعتها: الحب له صور 1982، إذ تخاف الفتاة من الشبح الذي يلوح تحت ضوء القمر. وقصة "لون المطر" لمحمد أحمد عبد الولي، في مجموعته: الأرض يا سلمى، التي تتفق نظرة أحد الرجلين فيها مع سارد قصة "المجنون" في حبه لضوء القمر الخافت. وقصة "ابتسم يا وجهها المتعب" لزكريا تامر، من مجموعته: صهيل الجواد الأبيض 1960، يرتبط فيها القمر

كما في قصص سابقة، فإن المجنون هو الشخصية المحورية، وما حوله يؤدي دور المكمّلات المحيطة التي يتفاعل معها بشكل يختلف عن حالة الإنسان السوي مكتمل العقل. وتختلف هذه القصة **"الرجل الأنيق ذو الشعر الأسود"** لمهدي عيسى الصقر[638] عن القصتين السابقتين **"حميمود"** لحيدر و**"المجنون"** لدمّاج في أن أحداثها تجري في المدينة، قسم كبير من الأحداث داخل الحافلة، حيث خليط من البشر يشاهدون "الرجل الأنيق" عن كثب، ويتاح لهم الاطلاع المقرّب على حاله الضعيفة. فالسارد يستخدم ضمير الغائب ليوحي أنه يتساوى مع المتلقي في التعاطف مع الرجل الأنيق. وتتدرج الأحداث ليكتشف أن ثمة مفارقة، فمقابل وسامة وجهه وأناقة مظهره يكمن نقص عقله، وتخبطه في الحافلة لا يمكنه من المسير دون معاونة أمه له.

لا يكمن شعور المعذّب في الرجل المخبول وإنما في أمه التي ترافقه، ولا يركّز السارد على تصرفات الشخصيات المحيطة كركاب الحافلة، بل على الأم التي تبدو مرتبكة مع ابنها، ويستنتج المتلقي فيما بعد أن هذه هي الجولة الأولى تقريباً للمرأة وابنها في الحافلة بعد طول زمن كان الرجل الأنيق غائباً في مكان ما، ويدلّ على ذلك اصطدامه بالركاب وعدم اهتدائه مباشرة إلى مكان يجلس فيه.

وتتوالى إشارات دالة على ماضي الرجل الأنيق، ولكن بشكل خفي غير مفسّر، فهو يبدو مأخوذاً بتأمل فتاة واقفة على الرصيف، سرعان ما تفزع منه. لعلّ هذا يشير إلى أنه يفتقد حبيبة كانت له في زمن سابق، كما أنه "يمدّ يده إلى جيبه، يخرج قطعة قماش صغيرة، يتوسطها قرص مطلي بلون الذهب، يضعها على الجانب الأيسر من صدره"[639]، وترجوه أمه أن يعيده إلى حيث

= بأمنيات الرجل المأزوم في الحصول على المرأة وقيم البراءة والعذوبة، ومع اختفاء القمر يضيع الرجل من جديد، وتتكرر صورة المرأة مقترنة بالقمر في قصته "رجل من دمشق" من مجموعته نفسها.

638- الصقر، مهدي عيسى، شتاء بلا مطر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2000، تاريخ القصة: 1994

639- نفسه، ص30.

كان، فيكتشف المتلقي أنه وسام "ضعه في جيبك يا ولدي... ضع وسامك في جيبك"[640]، ليتساءل عن علاقة الرجل المخبول بوسام يفتخر به.

وفي سياق الاسترجاع الزمني تتحدث الأم عن زمن سابق ذي صلة بابنها: "هذا الجسر لم يكن موجوداً هنا... عندما كنت أنت في...! غير أن الأم لا تكمل جملتها وتغيّر موضوع الكلام على الفور"[641]، فلا يتبيّن المتلقي سوى أن الرجل كان غائباً في مكان ما وأنه جاء الآن ليتابع حياته اليومية مع أمه. حتى إن الإشارة إلى الأب غامضة أيضاً في حوارهما: "وأبي هل يحبني هو أيضا؟ / يحبك كثيراً....، يرتجف صوتها إلا أنها تتماسك"[642].

ويظهر من هذه الاسترجاعات أن العذاب متمكّن من الأم في حزنها على ابنها الذي فقد عقله في ظروف مؤسفة. هذا ما يستنتجه المتلقي، فقد يكون الوسام مكافأة للرجل على مجهود حربي ما، بذله في الظروف التي مرّ بها العراق في الحرب العراقية الإيرانية التي استمرت حوالي ثماني سنوات، فالسرد يصرّح بأن الأحداث تجري في بغداد. ويقدّر المتلقي لاحقاً أن الرجل قد أصيب، إما في الحرب أو في ظرف غامض، بما أفقده العقل، فأودع مصحة أو مستشفى وأفرج عنه الآن بعد أن خفّت خطورة حالته. ومن جهة أخرى فإن غموض حديث الأم عن الأب وكونها ترتدي ملابس قاتمة، قد يوحي بأن الأب كان قد أبعد ابنه المجنون لسبب ما، أو افتقده، وتزامنت وفاته الآن مع استعادة الأم ابنها. إن هذا يعزز من الضغط النفسي الشديد على الأم والمتسبب في عذابها، فلا تجد بداً من الاعتناء بابنها في جماله الخارجي الأنيق "هو بشعره الأسود اللامع، وهيئته الأنيقة، الخالية من الشوائب"[643]، وتلبية رغباته الطفولية في تمشيط شعره الأسود، لأنه آخر ما بقي لها من جمال وحنان تغطي به عجزها وألمها.

640- نفسه، ص30.
641- نفسه، ص31.
642- نفسه، ص33.
643- نفسه، ص34.

تنحو قصة "صائد المجانين" لإبراهيم عبد المجيد[644] نحواً يختلف عن سابقاتها من القصص، فعلى الرغم من أنها تشترك في كون المجنون الشخصية المحورية، فإن السارد يتتبّع تدرج الرجل من شخص عادي إلى مصاب بالجنون. ويبرع السارد في الدخول إلى العوالم النفسية شيئاً فشيئاً، واللافت أن الرجل المخبول لا يعترف في النهاية بأنه مجنون، بل يعطي المتلقي هذا الانطباع. وبهذا فإن العالم النفسي للرجل منفتح أمام المتلقي كي يراه بشفافية من منطقه هو. ولا تتطرق القصة إلى الظروف الاقتصادية، بل إن الحالة المادية لبطل القصة أقرب إلى الميسورة فهو يحظى برعاية أسرية كبيرة في طفولته، ويتمكن من الزواج لاحقاً والمعيشة بشكل لائق، وارتياد المقاهي في أوقات الفراغ. ولكن القصة تفصّل في العالم النفسي للبطل، الأمر الذي يطغى على الجانب الاجتماعي، ويجعله أقرب إلى عالم البهاليل الذين يراهم في الشوارع ويحرص على اللحاق بهم، ويصبح مجنوناً في النهاية.

يلجأ السارد إلى الزمن الطبيعي إذ يسير من البداية حيث الطفولة إلى المرحلة الراهنة حيث النتيجة: الجنون، ويأخذ وعي الرجل وتساؤلاته خطاً سهمياً، يتفاعل فيه المتلقي مع شكوك الرجل وتساؤلاته عن عالم المجانين، إلى أن يبدأ سلوكه في التحول بينه وبين نفسه أولاً ثم أمام الناس. إن الرجل يكون هو الحامل لقيمة المعذَّب، فهو لا يخفي فضوله تجاه المجاذيب منذ طفولته، ويحاول أن يميّز المجذوب من غير المجذوب، ويشعر بانتصار غامض عندما يفلح حدسه في استشعار وجود مجنون قريباً منه في الشارع. كما يستعرض تاريخه في مرحلته الحيادية مع المجانين الذين يعلم من والده وجدّته أن الكثيرين يسمون الواحد منهم "المبروك"، ويكون للحادثة المقترنة بالجدّة دور أساسي في تحوّل نظرته إليهم: "أمسكتُ يد المجذوب ومشت بها على رأسه هو. كان المجذوب يضحك بصوت هادئ ممتد، وانطلق يمشي مبتهجاً يقفز في الفراغ، بينما كان هو يرتعش، ويقاوم البكاء"[645].

644- عبد المجيد. إبراهيم، سفن قديمة، دار ميريت، القاهرة، 2001، تاريخ القصة: 1995.

645- نفسه، ص80 - 81.

وكانت هذه الحادثة هي السبب في تسلل بوادر الجنون إليه. فهو يتعاطف مع المجاذيب، ويأخذ في الربط غير المنطقي بين مبروك الطفولة واهتمامه الحالي بهم. إن حزنه وشفقته عليهم يدفعانه إلى البكاء وحيداً، ويتعاظم حزنه ليصبح أوسع مدى، حزن معلن، إذ تقلّ شهيته للطعام، ويشعر بالحنين إلى شيء مجهول "ولكن إلى أي شيء يحمله الحنين؟ لا يدري بالضبط. لقد صار مبتسماً طول الوقت. فرحان باللقاء مع اللاشيء"[646].

ويحاول المحيطون به ومنهم زوجته أن يحتووه ويلتمسوا له الأعذار المنطقية، إذ تتوهم زوجته أنه يتبع حِمية قاسية، وأنه يعاني مشكلات الأرق. أما هو فيتذكر في مرحلةِ تحوُّله إلى الجنون كيف أن زوجته ـ قبيل زواجهما ـ شبّهت بريق عينيه بطيبة وجوه المجاذيب! ويقاوم فضوله في أن يكتشف الفروق بين مجاذيب المدن المحيطة بالقاهرة كطنطا ودسوق، ويقاوم رغبته في زيارة ضريح البدوي الذي يجتمع حوله البهاليل.

إن القصة ترغب في تقديم عالم المجاذيب والدخول إلى وعي شخصية تتحول من طفل ثمّ شاب عادي إلى رجل مجذوب، وهي تفلح في رصد هذا التحول وإقناع المتلقي به، غير أن المجذوب يمعن في اجتثاث نفسه من زحام المدينة وينتهي به الأمر إلى التوجه نحو الصحراء غير آبه بزوجته وولديه، وقد انتقل العذاب منه إليهم، فصاروا أشبه بالمرأة الأم في **"الرجل الأنيق ذو الشعر الأسود"**. في حين أنه لم يستسلم كما فعل الرجل الأنيق، بل مضى تاركاً المجتمع وراءه.

لقد قام السارد في القصة السابقة بإشارات إلى إصابة الرجل الأنيق ومشكلات كامنة في مجتمعه تدفع بالمتلقي إلى التعاطف معه ومع والدته. أما **"صائد المجانين"** فقد أوصل السارد فكرة احتمالية وجود استعداد نفسي للجنون عند بعض الناس، لكنه أحاطه بغموض كبير وتمويه لعلاقات المجتمع من حوله، جعلت المتلقي شاهداً فقط.

* * *

646- نفسه، ص84.

الفصل الرابع

وعي الزمن والمكان جمالياً في السرد القصصي

وعي الزمن والمكان جمالياً

يتطرق هذا البحث إلى الزمن والمكان من حيث هما مفهومان ماديان؛ "إن العلاقات المكانية تعبّر عن ترتيب وضع الأحداث الجارية في وقت واحد، من جهة، وعن امتداد الأجسام المادية، من جهة أخرى. أما العلاقات الزمانية فتدلّ على ترتيب الأحداث المتعاقبة، وعلى ديمومتها"[647]. يحتوي المكان الشخصية القصصية وتتوسع دلالة المكان، فهو الحيّز الجغرافي المادي المحيط بالشخصية والموجود في القصة، ويتبادل التأثير والتأثر كل من الشخصية ومكونات المكان من شخصيات وظروف مادية أو معنوية ناجمة عن نشاط البشر. كما "يمكن تقسيم عالمي الطبيعة والخيال اللذين هما موضوع الإحساس الجمالي إلى أجزاء في المكان والزمان"[648]، مما يسهّل عملية وعيهما ويراعي تقسيم نشاط الإنسان وقياسه. ويصل هذا إلى درجة الحدس عند بعض الفلاسفة حيث الحقيقة الواحدة بواسطة الحدس هي ذاتنا المستمرة في الزمان، "وهذا الزمان الذي ندركه بالحدس الباطني شيء مختلف كل الاختلاف عن الزمان الكمي المنقسم الذي يقدّمه لنا العلم، إنه سيال متجدد أو هو ديمومة".[649]

إن المكان شيء قابل لأن يكون محبوباً أو مكروهاً، وهو مجال للوعي الإنساني الجمالي، ومصدر من مصادر المعرفة، فـ"المكان حاضن الوجود الإنساني وشرطه الرئيس، وأكثر متلازماته قابلية للتحول واختزال المفاهيم والاكتظاظ بعدد كبير من الحدود والتصورات والمحاميل وشحنات الجمال.

647- مجموعة مؤلفين، المعجم الفلسفي المختصر، ص474.

648- سانتايانا، جورج، الإحساس بالجمال، ص351.

649- مطر، د. أميرة حلمي، فلسفة الجمال – أعلامها ومذاهبها، ص224، الاقتباس من رأي لبرجسون.

فالمكان قابل لزحم المسافة الهائلة القائمة بين أصغر مساحة يتخيلها الإنسان، وأقصى ما يمكن أن يكون عليه الكون العظيم"[650]. كما يشغل المكان اهتماماً فـ"علم جمال مناظر الطبيعة لا ينبغي أن يدرس في سياق المكان، والأخلاق، والقيم الروحية فقط ـ ما نسميه تسمية غير دقيقة بـ المعنى ـ بل في النسيج الاجتماعي والاقتصادي والسياسي الذي يحيط به إحاطة لا مفر منها أيضاً"[651]، كما يقوم علم الجمال البيئي بـ"مناقشة التغير في تذوق نماذج المناظر الطبيعية الأساسية، وهذه النماذج هي الجبال، والبراري، والوسط (الريف)، والحدائق، والمدينة"[652].

أما الزمن فهو مفهوم لا يمكن قياسه بشكل صارم ومقنع للوعي البشري كما هو المكان بصورة مادية، وإنما يقاس بما تواضعت عليه الوسائل الإنسانية من تحديد للثواني والدقائق والساعات بشكل أقرب إلى الاستيعاب المادي المقبول في ذهن الإنسان وإدراكه المباشر. ووسيلة القياس هذه ناتجة عن قياس حركة الإنسان، فالبقاء دون حركة يعني الموت وانعدام الزمن بالنسبة إلى الفرد. فعلى سبيل المثال "في أواخر القرن الثامن عشر، بدأ الناس يرون حيواتهم الشخصية جزءاً من ماضي الزمن المتدفق"[653] كما أن "الإنكليز عندهم إدراك حاد بأن الماضي هو بلد آخر"[654]، وهذا قريب من فكرة آلة الزمن المتخيلة، التي يستطيع الإنسان وفقها العودة إلى الماضي المختلف كلياً عن الحاضر في علاقاته وطبيعة الأشياء فيه، ويخلق علاقة جمالية متباينة مع الحاضر أو المستقبل. كما أن "كل الفنون تمتلك مظهراً زمنياً وآخر مكانياً... كذلك فإن الأعمال الأدبية تتحرك في الزمان كالموسيقى وتنتشر في الصور كالرسم"[655]. و"لا يمكن للفن أن يرى الحاضر من دون أن يراه أيضاً كماضٍ، والتمثيل الفني يترجم الواقع إلى ذكرى"[656]، الأمر الذي يجعل صلة الإنسان

650- صالح. صلاح، قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، دار شرقيات، القاهرة، ط1، 1997، ص7 .

651- بورتيوس. ج.دوغلاس، علم الجمال البيئي، ص17.

652- نفسه، ص91 - 92.

653- نفسه، ص230.

654- نفسه، ص115.

655- فراي. نورثروب، تشريح النقد، ص114.

656- ماركوز. هربرت، البعد الجمالي، ص84.

المتلقي مباشرة مع القيم في العمل الفني ليتّخذ منها وسيلة وعي اللحظة الفنية ويسقطها على واقعه.

ومع الدخول في الميتافيزيقيات أو الرياضيات فإن الزمن مشكلة فلسفية رياضية ومن أكثر المفاهيم تجريداً في الوجود، ومن أكثرها خضوعاً للنسبية والتفاوت، "إن الرياضيات المحايثة أو ما يسمى بالرياضيات البحتة تضع الزمان من حيث هو زمان في مواجهة المكان وتتخذ منه مادة ثانوية لاهتمامها... أما فيما يتعلق بالزمان الذي لا بد أن يظن المرء أنه يشكل مع المكان كفّي القفاز، وبالتالي فهو يؤلف مع المكان القسم الثاني من الرياضيات البحتة، فهو الفكرة الشاملة ذاتها في وجودها"[657]. فوعي الزمن في تطور مستمر بدءاً بأدوات قياسه مروراً بنسبية أينشتاين وصولاً إلى نظرية الكوانتم. فقد قال نيوتن: "المكان والزمان مطلقان... فهما مستقلان تماماً، سواء أحدهما عن الآخر، أو عن المادة المتحركة"[658]، أما أينشتاين فتذهب نظريته النسبية إلى "أن المكان والزمان لا ينفصلان أحدهما عن الآخر، بل يشكلان جانبين من كلٍّ واحد... فليس ثمة علاقات مكانية زمانية مطلقة... وإنما تتوقف على حركة وتوضّع المنظومات المادية بعضها بالنسبة للآخر. وتذهب التصورات المعاصرة إلى أن المكان ثلاثي الأبعاد وأن الزمان ذو بعد واحد"[659]. ونضع في الاعتبار أن الزمن ـ بخلاف المكان ـ خاضع لمفهوم الحركة والتواتر كحركة الكواكب وتواتر دورانها المنتظم حول الشموس واختلاف مفهوم السنة الأرضية عن السنة الضوئية والزمن الذي يستغرقه وصول ضوء أحد النجوم إلينا، وكذلك فإنّ "المغزى النهائي للحلم هو أنه يؤدي إلى مملكة اللازمن"[660].

ففي الحلم حلم اليقظة أو الحلم العادي يغادر الإنسان مفاهيم الزمن ليصبح الموضوع هو الطاغي على الوعي، ويشغل المساحة الأكبر، بمعنى أن

657- هيغل، ظاهريات الروح، ص201 - 202.

658- مجموعة مؤلفين، المعجم الفلسفي المختصر، ص475.

659- نفسه، ص475 - 476.

660- بارتليمي. جان، بحث في علم الجمال، ترجمة: د. أنور عبد العزيز، دار نهضة مصر، ومؤسسة فرانكلين للطباعة، القاهرة - نيويورك، ط1، 1970، ص90.

الإنسان ينفصل عن الزمن المقيس الواقعي إلى زمن يقاس بالحركة داخل الحلم، يشاهد فيه مختارات من رغباته وتصوراته ووعيه الداخلي الذي يفرض نوعاً من حرية المشاعر والآمال، سواء أكانت إيجابية أم سلبية، ولكن المهم أنها تصب في الواقع الخارجي ونتيجة له.

كل هذه المفارقات تجعل من وعي الزمن مطاطاً في الأدب عموماً والقصة خصوصاً في هذا البحث، ويفسح الفرصة في السرد لأن يكون منعكساً لقلق الإنسان ولتنوع ترتيب الأزمنة في ذهنه وتوارد الذكريات أو الخطط المستقبلية بحسب أهميتها لديه، لا سيما أن "الإنسان لا يصوَّر كمخزن للإدراكات والذكريات فحسب، بل على الغالب كمحور للوظائف الفعالة التي تقوم بتنظيم نفسها بنفسها... إن وعي الاستمرار كجزء أساسي في الذاتية يشكّل عنصراً ثابتاً في الصورة الأدبية. وفي هذا الصدد تبدو العلاقة الوثيقة والعكسية بين الزمان والذات في أجلى مظاهرها، لأن وعي الاستمرار داخل الذات مترابط مع ناحية الاستمرار أو الديمومة في الزمان"[661]، ويقترب مفهوم النمذجة المعاصر من الشخصيات الأسطورية فهي "نماذج لا زمانية للوجود الإنساني كرموز تقترح التكرار الدائري للشيء نفسه أو لوضع إنساني مشابه، يمكن أن تعاش ثانية في دلالتها على وضع يدوم خارج المكان والزمان، مع أنه يعبّر عنها في تفاصيل الشخصية الفردية بمكان وزمان معينين"[662]، وبهذا فـ"إنّ الآثار الأدبية تُظهر مباشرة كيف تعمل صفات الزمن وتؤدي وظيفتها في حياة الأشخاص وخبراتهم، "حقيقة" هذه الصفات، إذن، تنعكس أولاً وتتحقق ضمن السياق الجمالي الخاص"[663].

وهكذا فإن العمل الفني عامة والأدبي خاصة يوظف المكان والزمن لصالح القيم الجمالية فيه، ويعكس تفاعل الشخصيات مع هذين العنصرين علاقتها بالمجتمع حولها وقدرتها على إثبات ذاتها في الظروف المتغيرة، وصولاً في

661- ميرهوف. هانز، الزمن في الأدب، ترجمة: أسعد رزوق، مؤسسة سجل العرب ومؤسسة فرانكلين، القاهرة - نيويورك 1972، ص41.

662- نفسه، ص90.

663- نفسه، ص144.

حالات متقدمة أدبياً ومتحققة القيمة الأقرب إلى المثل الأعلى، إلى تحييد الزمن والمكان وتحجيمهما لصالح ارتقاء العمل إلى كونه نموذجاً.

تهتم نظرية السرد بالزمن والمكان من حيث هما مكونان أساسيان في القصة، وينظر هذا البحث إلى المكان في القصة من منطلق أنه حيّز مادي ملموس تتحرك فيه الشخصية، ويتحرّى تحديداً المكان الذي يتحقق فيه وعي الشخصية ما حولها من قيم جمالية. فالمكان بهذا منفتحٌ على احتمالات تفاعل الشخصية معه من حيث اتساعه أو ضيقه، ومدى ما يوفره من حرية الحركة أو ما يقوم به من احتجاز لها بفعل عوامل كثيرة. ولا بدّ لتحقق المكان في القصة من وجوده بوصفه خبرة لدى الشخصية، خبرة معيشة أو متخيلة مبنية على تصورات مسبقة نتيجة روايات متناقَلة مجتمعياً أو تراثياً، فعلى سبيل المثال إنّ "البيت هو ركننا في العالم. إنه، كما قيل مراراً، كوننا الأول، كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى، وإذا طالعنا بألفة فسيبدو أبأس بيت جميلاً"[664]، ونحن "بمجرد أن نقبع ساكنين فإننا نعيش في مكان آخر، نحلم في عالم واسع. إن المتناهي في الكبر هو حركة الإنسان الساكن"[665]. وقد يؤدي البيت دوراً إيجابياً في الوقاية من المتطفلين، أو سلبياً في ضيقه بسكانه ورغبتهم في التحرر إلى أفق أوسع، وقد يكون صدى لتقوقع الشخصية وخشيتها من مواجهة العالم.

أما الزمن فهو عملياً جزء من الشخصية، إنه وجود مادي مستقل من حيث هو مفهوم مجرد، أما تحققه المادي فلا يوجد من دون الشخصية، ووجوده من وجودها، على الأقل في الخبرة المنقولة على شكل قصة مكتوبة أو مرويّة؛ "يمكنني جيداً أن أروي قصة دون أن أعيّن المكان الذي تحدث فيه، وهل هذا المكان بعيد كثيراً أو قليلاً عن المكان الذي أرويها منه؛ هذا في حين يستحيل عليّ تقريباً إلا أن أموقعها في الزمن بالقياس إلى فعلي السردي، ما دام عليّ أن أرويها بالضرورة في الزمن الحاضر أو الماضي أو المستقبل. ولعلّ هذا ما يجعل التحديدات الزمنية للمقام السردي أهم بوضوح من تحديداته

664- باشلار. غاستون، جماليات المكان، ص36.

665- نفسه، ص171.

المكانية"[666]، و"إذا كنا نعتبر تجربة الزمن هي بيت القصيد في الرواية، فإن ذلك لا يرجع إلى ما تستعيره الرواية من تجربة مؤلفها الواقعي، وإنما إلى قدرة القصص الأدبي على خلق بطلٍ راوٍ يتقصى غاية تخصّه هو، وفي تقصّيه هذا يشكّل بُعد الزمن على وجه التحديد الرهان"[667] ولذا فإن نظرية السرد أسهبت في تفصيلات كثيرة للزمن بعناصره ووجهات النظر إليه، تتلاقى هذه الوجهات وتتقاطع فـ"عند الحديث عن الزمن السردي تجدر الإشارة إلى أنه يحتوي زمنين متداخلين متكاملين هما: زمن الحكاية وزمن الخطاب، ولأن زمن الحكاية يرتبط بالضرورة بالترتيب الخطي والتوالي المنطقي لأحداث الحكاية فسيأتي دوماً في صورة متتالية زمنية تبدأ من الأقدم وتنتهي بالأحدث. أما زمن الخطاب ولأنه مرتبط برغبة المؤلف في الطريقة التي يختارها لتقديم قصته، فيمكن أن يبدأ من أية نقطة يختارها المؤلف. أي يمكن أن يبدأ زمن الخطاب من نهاية زمن الحكاية ثم يعود إلى البداية، أو يبدأ من وسط الحكاية ثم يعود إلى البداية تارة أو يقفز إلى الأمام تارة أخرى".[668] كما أن ثمة فرقاً بين "الزمن المروي وتجربة الزمن التي يسقطها الفن القصصي"[669].

وتتفرع التمثلات الزمنية سردياً داخل القصة، فمنها المدى أي المسافة بين الزمن السردي الحاضر وكل من الاسترجاع والاستباق في النقطة المتحدَّث عنها، كما يشمل الاتساع مدة الحدث. وتتوزع الديمومة على مصطلحات منها: التلخيص حيث زمن الحكاية أوسع وأكبر من زمن الخطاب، أما تقنية الحذف ففيها قفز في الأحداث دون أي تفاصيل، في حين يتساوى زمن الحكاية مع زمن الخطاب في الحوار أو ما يعرف بالمشهد. ويكون زمن الحكاية أصغر من زمن الخطاب في كل من الامتداد / التباطؤ، والتوقف الذي قد يشتمل على

666- جينيت، جيرار، خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 1997، ص229 - 230.

667- ريكور، بول، الزمان والسرد، ترجمة: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2006، ص219.

668- العجمي، د. مرسل، السرديات -مقدمة نظرية، الرسالة 207 - الحولية 24، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت 2003 - 2004، ص45.

669- ريكور، بول، الزمان والسرد، ص208.

وصف مناظر أو مونولوج أو وصف ذهني على سبيل المثال. أما التواتر فمنه الفردي أو التكراري، فقد يحكي السرد مرات عديدة ما حدث مرة واحدة، أو على العكس يحكي مرة واحدة ما حدث مرات عديدة.[670] كما أن الزمن نسبي في القصة إذ "لا يوجد مقطع سردي يوافق مدةً ما في القصة، حتى ذلك البطء المطلق الذي هو الوقفة الوصفية"[671].

ويقوم هذا البحث بدراسة القصص مستنداً إلى المصطلحات السابقة، في سبيله إلى الهدف الأساسي جمالياً وهو دراسة القيم الجمالية المستوعبة داخل القصة والتي يتم وعيها جمالياً في إطار زمني أو أسلوب تخيّل زمني، تقارِن الشخصية فيه بين الأزمنة، أو تفضّل واحداً على آخر، أو تؤثر الغوص في توهمات مستشهدة بالزمن، فالبحث يتحرّى التجلي الجمالي ضمن أدوات الزمن السردية.

670- ينظر كل من: العجمي. د. مرسل، السرديات مقدمة نظرية، ص45 - 50، و: جينيت. جيرار، خطاب الحكاية، ص109، ص129.

671- جينيت. جيرار، خطاب الحكاية، ص108.

وعي الزمن جمالياً في السرد القصصي

إن الزمن بوصفه مقياساً للحركة والتطور من حال إلى حال يؤدي دوراً مهماً في الكشف عن التغيرات التي تطرأ على شخصيات القصة العربية المعاصرة، من خلال تفاعلها مع القيم الجمالية. مما يبرز في أنواع الدراسة الزمنية كالزمن الدائري الذي يغلب عليه عدم تطور أحداث القصة، بل مراوحتها في المكان ومحاولة تأويلها بشكل تخييلي يرسّخ القيم الجمالية والمثل الأعلى المنشود. أما الزمن السهمي فيتّسع من خلال تقنيتي المباشرة والعجائبية لمعالجة ظواهر اجتماعية كثيرة تصطدم بقبح الواقع أحياناً، وتحقق مثلها الأعلى الجمالي أحياناً أخرى. ويثير الزمن الجدلي الخلاف بين شخصيات القصة، وتنقسم الأزمنة فيه إلى مؤيدة للقيم الجمالية ومثبطة لها.

تتفاوت القصص العربية في مدى تحقق قيمة الجميل من خلال التركيز على محور الزمن وفاعليته في القصة. إن الوعي بالجميل والأمل به حاضران بقوة على الصعيدين الفردي والجماعي في كثير من القصص، وذلك سواء في دورة الزمن دائرياً، أم كونه سهمياً مباشراً أو عجائبياً، أو كونه جدلياً. ففي الأحوال المختلفة يسعى كثير من الشخصيات إلى تجاوز الواقع والزمن إلى واقع آخر أفضل حالاً. كما تتذبذب الشخصيات في القصص العربية بين الجميل والقبيح، ولذلك فهي لا تميل إلى أحدهما، بل تثقلها التناقضات ومسؤولياتها الاجتماعية تجاه من حولها والقيود التي تحدّ من حريتها وحركتها، الأمر الذي يجعلها معذّبة تمتلك الوعي والقدرة على التمييز، لكنها قلّما تفلح في تجاوز مستنقع الواقع للحياة كما تريد.

* * *

1. الزمن الدائري

ويُقصد بذلك القصة التي يتحرّك فيها الزمن بشكل دائري[672] حيث يصل النهاية بالبداية، فالحدث يحمل قابلية للتجدد والدوران في مخيلة الشخصيات، الأمر الذي يحوّله إلى شبه خرافة أو يكون متواصلاً مع الأساطير. وتصبح الشخصية المرتبطة بالحدث نموذجاً يسكن القصة موجّهاً نحو المتلقي كطريقة في فهم الحياة. فزمن الحكاية يتم تمديده عبر زمن الخطاب لجعله متصلاً، لتحمل المفاهيم الزمنية كالموت أو الولادة وما بينهما دلالاتٍ لا تقتصر على الزمن الطبيعي الفيزيائي المربوطة به، بل زمن الخبرة المرتبط بالإنسان وبتصوراته الناتجة عن معايشته ومعاناته في الحياة.

* * *

تسعى قصة "المنزلق" لغسان كنفاني[673] إلى تمويه حدث موت الإسكافي. وتجعل من تعدد روايات موته، والتشكيك فيه أحياناً، وسيلة لإخراج الموت من حيز المفهوم وإدخاله حيّز القيمة، وإكسابه أهمية تجعله يتحول إلى فكرة حية في أذهان الشخصيات وتنتقل عدواها إلى المتلقي. ولا تتوافر هذه الإمكانية إلا للإسكافي، نظراً لارتباطه بقيمة المعذّب بالكدّ والكدح ومعاناة الفقر في حياته، إلى جانب التباين الصارخ في المستوى المعيشي بينه وبين أصحاب القصر الذي يعلو دكانه.

672- اقتبست تسميتا: الدائري والجدلي للزمن في هذا الفصل، من إشارة ميرهوف في كتابه "الزمن في الأدب" إلى النظريات التاريخية التي تكتشف القانون التاريخي للتركيب والاستمرار والثبات بعبارات جدلية كما عند هيغل وماركس وكونت، أو بتعابير دائرية كما عند فيكو ونيتشه وشبينغلر، أو الاهتمام بالعرض والطلب الاقتصادي وعلاقته بالحاجات الإنسانية. ينظر: ميرهوف. هانز. ترجمة: أسعد رزوق، مؤسسة سجل العرب ومؤسسة فرانكلين، القاهرة – نيويورك 1972، ص106- 116.

673- كنفاني. غسان، أطفال غسان كنفاني، سلسلة الكتاب للجميع7، دار المدى، دمشق، 2002، تاريخ القصة: 1961.

فالموت مفهوم موجود في كل مكان، غير أن موت الإسكافي تَحول إلى قيمة نظراً لغرابة حادثة موته هو، إذ تُجمع الروايتان على أنه التحم مع عدّة عمله فأصبح الكل واحداً واندمج في البيئة المحيطة ـ في فلسطين، ولذلك فهو لم يمت، بل استمرّ حياً بشكلٍ ما. وبهذا التصور صار الإسكافي نموذجاً عابراً للزمان، وقاهراً له، بحيث لم يعد في الإمكان فصل جسده وجلده عن الأحذية وأدواته.

وقد تمكن السارد من الوصول إلى هذه الرؤية عن طريق مجموعة من التقنيات السردية ذات الصلة بالجانب الزمني التي تحيل إلى إيحاء سياسي بقضية فلسطين. ومن رؤيتنا لها من منظور أن زمن الخطاب بما يحتوي من استرجاع واستباق وامتداد على سبيل المثال، فإننا نرى أن زمن الخطاب يمثّل الزمن بوصفه خبرة، فالذاكرة "تعكس ترتيباً ديناميكياً غير مطرد للأحداث. فالأشياء المتذكرة تمتزج وتختلط بالمخاوف والآمال، والأمنيات والخيالات لا يمكن تذكرها كواقع فقط، بل إن الوقائع المتذكرة هي في تعديل مستمر، يعاد تفسيرها وتعاش من جديد في ضوء معطيات الحاضر ومخاوف الماضي وآمال المستقبل"[674]، أما الزمن في الطبيعة فهو الشق الثاني الموازي الذي يحمل تأثيراً في نفسية الشخصيات وفي تبيّن مجرى الأحداث.

مع تفحّص الفارق بين زمن الطبيعة الذي يوازي زمن الحكاية في هذه القصة، وزمن الخطاب، فسنجد أن زمن الحكاية يبدأ من شروع الإسكافي في عمله أسفل القصر، مروراً بموته، وينتهي مع نهاية الحصة ووقوف الأستاذ محسن مع التلميذ في مكتب المدير. وهذا يعني أن زمن الحكاية يُفصل إلى قسمين: ما قبل موت الإسكافي وما بعده، وهذان القسمان الزمانيان هما اللذان يشكلان تطوراً في الوعي ونموه في الشخصيات التي تتلقى أحداث القصة.

إن زمن الخطاب يركّز على القسم الثاني من زمن الحكاية، أي ما بعد موت الإسكافي، فهو يبدأ في زمنٍ حاضر يتحرك الأستاذ محسن فيه في مبنى

674- ميرهوف. هانز، الزمن في الأدب، ص28.

المدرسة، فالزمن الأساسي هو حصة الدرس، تسبقها دقائق في مكتب المدير، وتليها دقائق أخرى في مكتب المدير بعد الدرس. غير أن القسم الأول من زمن الحكاية ـ ما قبل موت الإسكافي- ينتقل إليه السارد على لسان التلميذ الصغير في قلب القصة بين بداية الحصة ونهايتها. وينفتح أفق الخطاب على حكاية الأب الإسكافي منذ أن اختار موقعاً ينصب فيه صندوق عمله، إلى أن وافاه أجله.

ويسعى السارد العليم ـ ضمير الغائب ـ إلى التنقل بين الصيغ الزمنية المتنوعة ويرتبط كل منها بصيغة جمالية معينة، إذ يغلب على الأستاذ محسن في استباقه الأحداث الشعور بالحيرة والنفور من مهنة التعليم: "كان لا يعرف ماذا يتعيّن عليه أن يفعل حين يدخل إلى الصف، فقد حاول جهده أن يبعد تلك اللحظة قدر ما يمكن"[675]. كما أن "الأستاذ محسن بخطواته الثقيلة يحس بأنه إنما يسير في دوّامة تؤدي إلى مستقبل قميء مترع بالضجة والسخف... الضجة والسخف وليس غيرهما"[676].

أما المدير فكان أسلوبه التقريري في استباق الأحداث ينم على استخفاف وعدم مبالاة كمن اعتاد الأمر طويلاً: "تَطْلب من أحد الأطفال أن يشغل الحصة عنك إذا عجزت"[677]. أما العبارة المخاتلة الدالّة على الجميل في استباق الأحداث، فهي على لسان التلميذ الصغير: "لدي قصة جميلة يا أستاذ!"[678]، وفيما بعد ومع انهماك التلميذ في الحكاية بأسلوبها التقليدي من بداية عمل أبيه حتى نهاية حياته، فسوف يتكشّف للأستاذ محسن ولبقية التلاميذ وللمتلقي أن مضمون الحكاية مؤلم ويبعث على التعاطف مع الإسكافي الممثل لقيمة العذابي الجمالية، ولا يقطع استرسالَ التلميذ في الحكاية سوى حدثين يذكّران المتلقي بأن ثمة زمناً آخر هو زمن الحصة المدرسية. فالحدث الأول هو عودة الطفل إلى مقعده في الصف، والثاني هو الحوار القصير للأستاذ مع

675ـ كنفاني، غسان، أطفال غسان كنفاني، ص9.
676ـ نفسه، ص10.
677ـ نفسه، ص10.
678ـ نفسه، ص10.

تلاميذه، ويحتوي الحوار على عبارة استباقية تشير إلى أحداث تالية: "هل توجد بقية لقصتك؟"[679]

وينهي الطفل الحكاية في الصف باعتقاده أن والده قد مات. ولكنه يصرح في حواره الخاص مع الأستاذ بأنه موقن أن والده سيزيح القشور من فوق دكانه وأنه سيخرج عائداً إلى داره. وهكذا يجد الأستاذ نفسه أمام روايتين متناقضتين، فحادثة الموت ـ نهاية الزمن بالنسبة إلى الإسكافي الأب ـ تحتمل الإثبات أو النفي، دون دليل واضح على أي منهما. وهذا الترجّح يجعل اتجاه الزمن لا يشير إلى مستقرّ، بل إلى احتمالات دائرية بإمكانية استمرار الحياة.

ويتعزز هذا الاتجاه عندما يؤكد التلميذ من جديد بخيال واسع موت والده: "اذهب إلى قصر الرجل الغني وانظر إلى أحذيته فستجد عليها أطرافاً من لحم أبي، ربما تجد عينيه وأنفه في نعل حذاء ما... اذهب إلى هنالك"[680]. وهنا تغلب كفّة اندماج الموت بالحياة. فالإسكافي مات ولكنه تحول إلى لحم حيّ يطلّ من بين الأحذية. ويؤكد الأستاذ بروايته الخاصة احتمالاً أكثر منطقية لكنه أعمق قسوةً: "كان يدقّ نعلاً لحذاء عتيق، ولقد دقّ يومها كثيراً من المسامير في ذلك النعل كي يجعله متيناً تماماً، وحين انتهى من ذلك وجد أنه قد دقّ أصابعه بين الحذاء والسندان... ولقد رفض المارة أن يساعدوه، وبقي ملصوقاً هناك إلى أن مات".[681]

وفي النهاية يجد المدير نفسه مترجحاً بين الروايتين، رواية التلميذ ورواية الأستاذ اللتين يصعب أن يصدقهما. أما المتلقي فهو يكوّن صورة أوسع، فقد كان سرد التلميذ في الحصة كله عبارة عن استرجاع الأحداث في ترتيبها الأصلي لكنها تشير إلى زمن ماضٍ، لا تصعب إحالة أحداثه إلى الزمن الحاضر الخاص بالقضية الفلسطينية. فالأب رجل طيب أصيبت عينه أثناء العمل، كان يجيد عمله، لم يساعده الآخرون للحصول على دكان، فصنع دكاناً صغيرة من صندوق قديم، وعمل أسفل قصر يملكه رجل غني، ...... ما صار الإسكافي

679- نفسه، ص12.

680- نفسه، ص15.

681- نفسه، ص15.

يصلح أحذية خدم القصر لقاء تكتمهم على نشاطه، ثم تكاثف العمل عليه وغرق في أكوام الأحذية ومات.

ويمكن للمتلقي سواء أكان الأستاذ محسن أم المدير أم قارئ القصة أن يحيل الأحداث إلى الزمن الحالي خارج القصة، فيتمثل تاريخ فلسطين التي اضطرت كالإسكافي إلى التحمّل أو دفع التنازلات حتى لم يعد بوسعه الصمود أكثر. وينهي الأستاذ محسن الحكاية بالموت، وبما هو قاسٍ في سبب الموت، فـ "لقد رفض المارة أن يساعدوه"[682] فواجه الإسكافي الموت وحيداً على الرغم من أنه كان مجيداً في عمله محمود السيرة بين أهله. غير أن المتلقي يملك خياراً آخر هو ما سبق للتلميذ أن قاله: "أبي لا يموت، لقد قلتُ ذلك فقط كي أنهي القصة، ولو لم أفعل ذلك لما انتهت قط، بعد شهور سيأتي الصيف، وسوف تجفف الشمس أكوام القشور حتى يخف ثقلها فيستطيع أبي أن يزيحها من فوقه ويكر عائداً إلى الدار"[683].

إن هذه النهاية في تخيل انبعاث الإسكافي من موته المؤقت تشبه في تكوّم القشور فوقه أسطورة الفينيق الذي ينبعث من تحت رماده. كما تشبه أسطورة أخرى من الأساطير الشرقية هي أسطورة تموز الذي يعود إلى الحياة ويُحتفل فيه في فصل الربيع[684]. وبهذا فإن الزمن في قصة "المنزلق" يحمل صفة الدائرية في وصل الحياة بالموت، وفي الإحالة إلى أزمنة مغرقة في القدم بأساطير المنطقة، كما يصل زمناً حكائياً، بزمن خطاب الأحداث، ويجعل من علاقات جيلي التلاميذ والأساتذة حواراً مفتوحاً على قيم جمال الحياة والسعي إلى التخلص من عذابها برفض الموت.

ومن منطلق تداخل الواقع بالخيال وسيطرة الوهم على الشخصية تختلط العلاقات الزمنية لديها فيصبح الزمن ذا صيغة دائرية كما في قصة "المنزلق". إذ تميل الشخصيات إلى تغليب نظرتها الخاصة وانطباعاتها لتتسم حياتها

682- نفسه، ص15.

683- نفسه، ص13.

684- ينظر: علي. د. فاضل عبد الواحد، عشتار ومأساة تموز، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، 1973، ص167.

بنوع من الفوضى أو الغرابة. وبهذا فإن المتلقي يجد كلاً من الشخصية الواهمة، ومسبب الوهم، والمتلقي أو شاهد الموقف.

فقصة "**نظرة لها أصابع**" لليلى العثمان[685] تشبه قصة كنفاني "**المنزلق**" في عنصر الحذاء المشترك. ففي **المنزلق** تسهم الأحذية في دائرية الزمن لأنها تحمل أجزاء من جسد الإسكافي. أما في "**نظرة لها أصابع**". فإن حذاء الرجل المريض يكتسب سمة غرائبية في انطلاقه نحو صاحبه ليلطمه، ويكتشف المتلقي القارئ الذي يشاطر صديق الرجل وطبيبه الحيرة أن الحذاء ينتقم من تصرفات الرجل المريض وغيرته من نجاحات الآخرين، "لماذا لا تكون له وظيفة كبيرة... ومكتب فخم... وسكرتارية! وموظفون يأمرهم... فيأتمرون... وفرّاشون يصرخ في وجوههم فيرتعدون، ومراجعون يأتون... ويذهبون"[686].

إن اللافت هو أن زمن السرد يقتصر على الليالي التي قضاها الرجل المريض في بيته وفي بيت صديقه، وعلى زيارته لطبيبه النفسي ومدة حديثه ومصارحته له. إذ إن الوقت يتوزع فيها بين الليل حيث حادثة النعل، والنهار حيث زيارة الطبيب، بين المشكلة ومحاولة الحل. أما زمن الحكاية فيتركز في النهار والليل بشكل عام، إذ يستعيد الرجل المريض مشاعره المستاءة من الناجحين ويسترجع أيضاً أحلام اليقظة التي يحلم فيها بأن يكون لامعاً كغيره وأن ينال مثل ما ينعمون به من سلطة أو مال ومكانة. كما أنه يسترجع نظرات الاحتقار التي ينالها من الآخرين، وتصيبه بالعذاب والألم والتحسر على حاله. إنه ينظر إلى الجمال على أنه شيء بعيد المنال، ولا يعمل على تطوير نفسه وقدراته للوصول إليه، بل يكتفي بأن يكون معذّباً يصوّر له خياله المريض جمال الناس قبحاً كي يغطي قبحه هو فلا يعترف به: "كره الناس، كره العمل، كره كل الوجوه السعيدة، كره النساء. حتى تصور أن كل امرأة جميلة مجرد بومة، وكل امرأة ناجحة هي منافس خطير لقدراته، وإبداعاته التي

685- العثمان. ليلى، الحب له صور، تاريخ القصة: 1982، (دُرست هذه القصة مطولاً في الفصل: وعي المعذّب).

686- نفسه، ص8.

يظنها كامنة في عقله... ولم يكتشفها أحد بعد! كره ظهور الناس التي تسير أمامه فلا تراه"[687]. لقد أدى استخدام السارد بضمير الغائب تقنية الاسترجاع إلى بيان تصدع القيم الجمالية في نفس الرجل المريض، وكان زمن الخبرة الإنسانية لمشاعر العذاب والقبح متحداً مع ظلام الليل حيث يعاني الرجل من الأوهام التي تحيل حياته إلى ظلام وفراغ من القيم.

تنحو قصة "ذاك النداء" لفؤاد التكرلي[688] إلى اللعب بمفهوم الزمن كي ينطوي على نفسه في ذهن الشخصية التي تعتقد بأنه زمن متقلّب، ويترك الخيار مفتوحاً للمتلقي في التفاعل مع هذا الزمن، فإما أن يتفهّم نظرة شخصية الشاب العراقي في القصة، أو أن يندهش مع السائحين الأجنبيين. إذ يصرّح السارد الشاب في القصة بموقفه من الزمان والمكان: "أنا على هامش الزمن أتحاشى المكان، وعلى هامش المكان أتحاشى الزمن. أترى؟ وهل تظن هذه حياة أو عيشاً سوياً؟"[689]

يدور زمن الخطاب في بضع ساعات، منذ أن يجد الشاب الورقة النقدية في الطريق حتى يخرج السائحان هاربين من المطعم الذي التقاهما فيه. أما زمن الحكاية فأطول من ذلك ويمتد إلى سنوات طويلة سابقة يكشف عنها الخطاب عن طريق تقنية الاسترجاع. أما الاستباق فيستخدمه السارد من أجل التخطيط لما سوف يفعله بالقطعة النقدية: "خلال سبعة وثلاثين يوماً سأستطيع ـ دون تعب ـ أن أتقوّت بقطعة الخبز هذه مع الماء"[690]، ويغير رأيه قائلاً: "صمّمتُ أن يكون طعامي، الليلة، دجاجاً مع بيرة مثلجة... ثم بعض الحلويات. ليس هذا جنوناً... ما دمت أملك الثمن"[691]. وهو يستبق ما سوف يفعله في محطة المترو: "إلا أنني لن أستمر في اتباع رهط الداخلين إلى نهاية المطاف، إذ سأنحرف عند أول مدخل نحو ممر ممنوع"[692].

687- نفسه، ص8.

688- التكرلي. فؤاد، الأعمال الكاملة، المجلد 5- القصص، تاريخ القصة: 1985.

689- نفسه، ص171.

690- نفسه، ص161.

691- نفسه، ص161 - 162.

692- نفسه، ص163.

وبالنظر إلى القصة بعد إعادة ترتيب أحداثها فإننا نرى أن الشاب السارد هو عراقي أقام في باريس لمدة شهر تلته سنوات، واستكان إلى معيشة بائسة كالشحاذين: "أعيش هكذا منذ سنوات كما قلت لك. لقد جئتُ لأبقى شهراً فبقيت أعواماً لا تنتهي"[693] هذا ما يكشفه مشهد الحوار بينه وبين الأميركيين الرجل وزوجته اللذين شاركاه الطاولة في المطعم. لقد عثر الشاب على ورقة نقدية بخمسين فرنكاً وقرر تناول غداء شهي في مطعم ذي أسعار مناسبة. ثم إن سائحين جلسا إلى طاولته وفوجئا بأنه ينتظر كل يوم مكالمة من زوجته على الرغم من أنها توفيت منذ زمن طويل قبل أن يأتي إلى فرنسا، وهو يدّعي أنها اتصلت به بعد مجيئه بفترة وجيزة. فمعاناته في فقدان زوجته ذات إيحاء سياسي بالنظر إلى ظروف الحرب التي عانى منها بلده العراق، وأدت به إلى الاغتراب مكانياً في فرنسا، والاغتراب والمعاناة والعذاب نفسياً عن طريق خيالات يعيد فيها إحساسه بالوطن وتهيؤاته بأن زوجته حية لم تمت.

ويعمد السارد أثناء قفزه بين محطات المترو بشكل غير نظامي دون أن يستخدم البطاقة، إلى استرجاع خبراته السابقة حول تسلله في المترو، كما أن لقاءه بالشحاذ "أرمان" يجعله يسترجع حادثة الخمر، كما يسترجع ذكرياته القديمة عندما كان يستطيع تناول وجبة ودخول السينما. ثم إن استرجاعه كلمات زوجته وتساؤلاتها عن حياته تثير الفضول لدى السائحين ويسرعان هاربين لدى اكتشافهما أنها كانت متوفاة في الوقت الذي يزعم الشاب تلقيه اتصالها، ويوقنان بأنه مجنون عندما يعلمان أيضاً أنه لا يزال ينتظر اتصالاً آخر منها.

لقد انقلبت العلاقات الزمنية لدى الشاب فأصبح الماضي كالحاضر وتداخَلَ معهما المستقبل، والسبب هو الوهم الذي يعيشه، فالرجل نموذج للأشخاص الذين يعيشون حياتهم بشكل طبيعي من الخارج، غير أنّ عذابهم يكمن في الداخل، ولا يتعاطف معه سوى "أرمان" وجماعة الشحاذين

693- نفسه، ص171.

الآخرين "لعله أراد، من يدري، أن يقول لي إنني عزيز عليه وعلى بقية الزملاء بدرجة أنهم تذكروني بحادثة لها علاقة بحياتي"[694].

ولا يشير السارد إلى ارتباط وهمه بمكالمة زوجته بحرب أو مشكلات نفسية ولم يوضح سبب هجرته إلى فرنسا، وهو الأمر الذي يُدخل القصة في منزلق الغرائبية من دون مسوّغ واضح للمتلقي. غير أن ما يبقى مقبولاً هو تأويل الملتقي حالة الشاب بإصابته بنوع من المرض النفسي الذي يجعله متصالحاً مع العالم من حوله ـ بخلاف قصة **"نظرة لها أصابع"** ـ ويجعل الزمن دائرياً يحمل إليه الأمل بالأشياء الجميلة على الرغم من القبح الظاهري والفقر الذي يعيش فيه. وعلى سبيل المثال نجد في قصة **"الجانب الآخر من الباب"** لغادة السمان[695] ميلاً إلى الزمن الدائري إذ تنتهي حياة المهرج "بوبوص"، ومقابلَها تعود القدرة على الوقوف والسير إلى الطفل "شاكر". إن المصادفة ورغبة المؤلفة غادة السمان تجعل من شاكر الطفل وبوبوص ـ اسمه الأصلي شاكر ـ شريكين في الاسم وتورد قول بوبوص: "أنا وإياه واحد"[696].

تَفْصل المؤلفة زمن الخطاب عن زمن الحكاية فتتميز من الحكاية بخط مطبوع ثخين، ويعود أغلب الاسترجاعات الزمنية إلى أيام الحرب الأهلية في لبنان وتعرُّفها زوجها نعيم هناك، ومن ثم ولادة ابنهما شاكر فمعاناتهما من شلله بقذيفة حرب، وصولاً إلى باريس حيث يعانيان من بؤس العيش ويعملان على علاجه. وينطوي قسم من الاسترجاعات على المونولوج الذاتي للساردة ومشاعر امتنانها تجاه بوبوص. لقد عملت المؤلفة على التهيئة المنطقية كي يَقبل المتلقي في نهاية القصة شفاء ابنها ووقوفه على قدميه، فقالت: "الطبيب قال لي منذ عام: هذا الصبي شُفي جسدياً لكنه يفتقر إلى إرادة المشي. إذا لم يبتسم ويضحك لن يشفى"[697]. غير أن القصة بالنتيجة تعاني مما عانت منه قصة **"نظرة لها أصابع"** من غياب إمكانية تفسير ما

694- نفسه، ص167.

695- السمّان. غادة، القمر المربّع، تاريخ القصة: 1994.

696- نفسه، ص159.

697- نفسه، ص159.

حدث، فالأم والأطفال يؤكدون مجيء بوبوص إلى الحفل، وقد شاهدوه يهرّج معهم ويبثّ الفرح في نفوسهم. في حين يؤكد صديق بوبوص أنه كان في الوقت ذاته جالساً إلى جواره في المستشفى يرقب أنفاسه الأخيرة بعد حادث سير أصابه، وفي النهاية تعزو الساردة ونعيم زوجُها الأمر إلى شبح موهوم.

لقد كان من شأن القصة أن تحقق دائرية الزمن من دون اللجوء إلى الحيلة السردية بتخيّل الأشباح، مع أن السرد مهّد لفكرة الشبح بقول بوبوص: "أنا مثلاً شبح لا يخيف الناس في الظلام بل يخاف من الليل قليلاً ويحب النهار. وحين أموت سأتحول إلى شبح يضحك الأطفال ويفرحهم"[698] ووضع المتلقي في صورة شاكر "ذلك الطفل الجميل المعذّب الصابر بكبرياء، تهب من شعره رائحة أشجار الأرز، ويتعرق جلده ملوحة البحر وتلوح في عينيه عذوبة ذكريات طفولتي في تلك الأيام الجميلة قبل الحرب"[699]. لقد تحولت الساردة إلى بطلة وشخصية رئيسية للقصة ترى في كل من ابنها شاكر وبوبوص بلدَها لبنان وترى أن دورة الزمن وتقارُب أبنائه كفيلان بدفع الحياة فيه.

وفي نموذج آخر مفصّل للزمن الدائري تسعى قصة "عند أطراف السماء" لمحمد المنسي قنديل[700] إلى تهميش زمن الخطاب، فتجعله متساوياً تقريباً مع زمن الحكاية، كما أن زمن الطبيعة الفيزيائي يطغى على ما عداه، بحيث يصبح زمن الخبرة الإنسانية في حدّه الأدنى، فليس ثمة حدث خارجي متخيّل أو مسترجَع في أحاديث الشخصيتين الأساسيتين في القصة ـ الصياد والمرأة ـ ويتضح أن القصة تُحيل في أحداثها إلى تصورات وأساطير عالمية وجانب من التراث الأدبي العالمي. وتكتسب هذه القصة سمة خاصة بأنها تنفصل عن المكان والزمن معاً فلا يُعرف فيها فصل من فصول السنة أو تاريخ أو عصر، بل يدور القارب في دورة توحي القصة بأنها أبدية لا يبدو أنها ستنتهي إلا بنهاية حياة الرجل والمرأة.

698- نفسه، ص157.

699- نفسه، ص162.

700- قنديل، د. محمد المنسي، عشاء برفقة عائشة، تاريخ القصة: 2000.

ويكاد الرجل يكون الوحيد الذي يتم استرجاعه زمنياً في هذه القصة، وهو ينتقل من حديث المرأة إلى ذهن الصياد الذي لا يستطيع تصوّره بوضوح لأن المرأة لا تقدّم تفاصيل عن شخصيته أو توضّح من يكون، بل تكتفي بصفته بالنسبة إليها "رجُلي". الأمر الذي يجعله أشبه بـ"غودو" في مسرحية "في انتظار غودو" لبيكيت، مع الفارق أن السارد يبتعد في هذا التناص وغيره عن المطابقة بين عناصر حكايته وعناصر النص المستحضر. فـ"في انتظار غودو" ثمة شخصان يُجمعان على وجوب انتظار شخص يسمى "غودو" وهما موقنان بأنه سيأتي ويشتركان في ادعاء معرفته، ثم إنه في النهاية لا يأتي.

أما في هذه القصة "عند أطراف السماء" فإن المرأة وحدها مقتنعة بوجود الرجل الذي يخصها هي، وبأنه ينتظرها على جزيرة في عُرض البحر، وهي تقف على الشاطئ تنتظر من يُقلّها إلى حيث الرجل. ومع تطور الأحداث في القصة تفلح المرأة في إقناع الصياد بأن ثمة رجلاً ينتظرها حقاً وبأنه موجود، على الرغم من عدم وجود أدلة عليه. ويكمن الفارق في أن "غودو" لا يظهر في نهاية المسرحية، بل يجرّ منتظراه أذيال الخيبة. أما في القصة فإن "الرجل" يظهر عندما تلوح الجزيرة في الأفق ويقترب منها مركب الصياد شيئاً فشيئاً، وتكمن المفارقة في أن المرأة تغافل الصياد النائم وتُبعد مسار القارب عن الجزيرة وقد وعت واقعها وقررت عدم لقاء الرجل ـ غودو.

وما دفع إلى مقارنة النصين هو أسبقية نص "في انتظار غودو"، إضافة إلى كونه نصاً شهيراً دَخَل تاريخ الأدب العالمي وفي الوعي الثقافي لدى المتلقين والأدباء. ومن جهة أخرى فإن اللعب على وتر الانتظار يجعل الزمن البطلَ الأبرز في قصة "عند أطراف السماء". وهنا يكون دور التواتر التكراري في تذكير الصياد والمتلقي بأن ثمة من ينتظر على جزيرة بعيدة، وأن الإبحار في القصة ليس على غير هدى وإنما هو في سبيل هدف وإن كان ليس ثمة خريطة أو وسيلة مدروسة ترشد إليه كالبوصلة أو الاسترشاد بالنجوم مثلاً.

تمعن القصة في رمزيتها من خلال الابتعاد عن أي شيء يدل على زمن الخبرة الإنسانية، فلا تحدد في أي سنة أو قرن، وليس ثمة إشارات زمنية إلى

أحداث تاريخية أو سياسية أو اقتصادية، حتى إن القصة تقمع أي فرصة لتخيّل روابط بالعالم الحقيقي الذي نعيشه. فالصياد يبادل ما يصطاده من السمك بما عند السفن العابرة من ملاءات أو أدوات وحليب وما إلى ذلك.

إن حاجة الصياد والمرأة الماسّة إلى الاحتياجات الأساسية من طعام وملابس لا تترك الفرصة للسارد كي يستعرض تفاصيل جانبيّة للسفن العابرة؛ هل تسير بالأشرعة أم بمحرك وقود؟ وهل ثمة آلات ملاحية واتصالات لاسلكية أو ثلاجات لحفظ الأسماك؟ وما إلى ذلك من إشارات الحضارة الحديثة. كما أن طبيعة الزمن المبهم الخالي من الأدلة لا تحدد جنسية الشخصيتين، فالقصة مسرودة باللغة العربية، غير أن محتوياتها يمكن أن تنتمي إلى أي ثقافة أخرى.

ثمة تناص في قصة "عند أطراف السماء" مع أسطورة أوليس (أوديسيوس) الذي تنتظره زوجته بنيلوب[701]. الفارق أن أوليس يجوب البحار مقارعاً الأهوال ومصمّماً، إلى أن يصل إلى وطنه حيث زوجته، كما أن الزوجة تعاني من الانتظار وتُخلص لزوجها وهي تردع الخاطبين. ففي الأسطورة ثمة اندفاع من الطرفين ـ المرأة والرجل ـ للتمسك بالعهد، وثمة قوة ووعي جمالي أيضاً في اتخاذ قرار الوفاء. أما في القصة "عند أطراف السماء" فالأدوار معكوسة؛ المرأة هي التي تجوب البحر في انتظار مصادفة الجزيرة حيث الرجل المنتظر، وفي مقابل الخصوم الذين يطلبون يد بنيلوب في الأسطورة، ثمة صياد تُبادر المرأة ذات الفستان الأحمر إلى الاستعانة به فيستجيب بعد تردد. وأخيراً فإن الرجل مقابل بنيلوب، ينتظر في الجزيرة ولا يظهر إلا في آخر القصة وقد علاه الشحوب وشعث شعره وطالت لحيته. إن الزمن ممتدٌ في الأسطورة إلى سنوات طويلة، في حين أنه يُختصر في القصة إلى فترة زواج المرأة من الصياد وحملها ومن ثم الشهور الأولى من بداية حياة المولود.

لقد ركّزت قصة "المنزلق" لغسان كنفاني على مفهوم الموت، وتَحَوّله إلى قيمة تعني الحياة والتجدد في أذهان الناس ووعيهم حقيقةَ ما يجري حولهم.

701- ينظر: عثمان. سهيل، و الأصفر. عبد الرزاق، معجم الأساطير اليونانية والرومانية، وزارة الثقافة، دمشق، 1982، ص115 - 120 و: ص205 - 206.

أما هذه القصة فمفهوم الولادة هو المفتاح لما فيها من قيم الحياة، وهي تسعى من خلال حدث الولادة إلى مواجهة الموت والعزلة. ويُلحظ أن اختلافها الثالث عن أسطورة أوليس هو في النهاية، ففي نهاية الأسطورة اجتمع شمل الزوج بزوجته المنتظرة، وتَحقَّق الهدف الجميل لانتظارها وصدّق حدسها بعودته، فكان القدَر مفهوماً متحقِّقاً على نحوٍ ما. أما قصة "عند أطراف السماء" فتسعى إلى تقويض القدر بوصفه مفهوماً زمنياً، وتعطي الانطباع بأنه مفهوم مطاط وممتدّ بامتداد البحر. فالقصة تفرّق بين القدر، والحدَث ـ لقد اعتقدت المرأة أن قدَرها يتمثّل في حدث لقائها الموعود بالرجل على الجزيرة، ولكن ما حصل هو تحقُّق الحدث بمشاهدة الرجل على الجزيرة، أما قدرها فكان الزواج من الصياد على متن القارب الذي وصل بها في النهاية إلى الجزيرة. وإذ تكتشف أن القدر شيء والأحداث شيء آخر، فهي تقرر المضيّ في طريق القدر بعيداً عن الحدث ـ رؤية الرجل ـ وتخلّفه وحيداً في حالة سكونية.

لقد كان أوليس وبنيلوب ساعيين كلّ إلى الآخر. أما هنا فإن الرجل في الجزيرة كان ساكناً مستسلماً للحزن، وقد ينعته المتلقي بالخمول، فهو معذّب بانتظارٍ، ولكنه ليس تراجيدياً. وفي الوقت نفسه فإنّ سارد القصة انحاز إلى المرأة فأخفى عن المتلقي تفاصيل حياة الرجل وسبب انتظاره لقاء المرأة وسبب لهفتها السابقة إلى لقائه، وهذا ينسجم مع جنوح القصة إلى الإيهام الزمني، ولكنه مأخذ عليها لأنه يبعث على التساؤل أكثر من الركون إلى الحكاية. لقد هدفت القصة إلى إخراج المرأة من حالة العذابي الحائر إلى حالة الجميل بزواجها من الصياد وإنجابها طفلاً وشعورها بالأمومة، كما أنها جعلت الصياد يخاطر بنقل المرأة ليجد نفسه في بداية حال من المسؤولية والدوران في البحر نحو هدف غير محدد، إلى أن وجدا الهدف في القارب نفسه.

يرغب السارد في مجابهة رموز الموت وقلبها إلى رموز للحياة، في إشارة منه إلى التفاؤل، وكي ينقل إلى المتلقي الإحساس بانبثاق الحياة من الموت، وأن في الإمكان على الأقل من ناحية الخيال الأدبي النظر بتفاؤل إلى ما كان في

المأثورات الأسطورية رمزاً للموت ـ ومن ذلك: المرأةُ العجوز التي تظهر فجأة على متن إحدى السفن المجاورة للقارب. ويفاجأ المتلقي بها تبادر إلى تعليم المرأة وإرشادها للمرحلة المقبلة عندما ستضع مولودها، وتبدو امرأة عجوزاً مفعمة بالحيوية: "ولكن المرأة انتقلت إلى جانبها وأخذت تهمس لها حديثاً طويلاً بحيث لا يسمعه هو، كانت تقطعه أحياناً بضحكة مليئة بالمجون ثم تعاوده بجدية"[702]. ثم تغادر وقد أدّت هدفها الخيري! ويكاد المتلقي لا يصدّق أن هذه المرأة ذات هدف طيّب، ولكن الأحداث تمضي مع استرجاع للمرأة العجوز دون أي أثر سيئ: "قالت لي المرأة السمراء أن نعدّها أولاً ثم نقطعها... ارفعه واضربه على ظهره، هكذا قالت لي"[703].

وتحتشد في هذه القصة الإحالات الأسطورية الزمنية، إن مسير القارب في عرض البحر له هدف محدد هو العثور على الجزيرة والرجل، ولكن الغريب هو عدم بحث المرأة عن شاطئ تقف عليه. كما أن المصادفات تقود إلى القارب سفناً تبادله السلع اللازمة. إلى هنا لا تبدو حاجة إلى مقارنة حالة القارب بأسطورة سفينة "الهولندي الطائر"[704]، غير أن تحويل المرأة مسار القارب بعيداً عن الجزيرة وبعيداً عن التواصل مع الرجل الذي أصبح ينتمي إلى الماضي يُبرز رغبة المرأة في القطيعة مع الماضي والعزوف عن مواجهته أو الاطلاع عليه. وإن طبيعة مسيرة القارب قبل الاقتراب من الجزيرة توحي بإمكانية استمرار الحياة على هذا النحو زمناً طويلاً بالاعتماد على المبادلة مع السفن المارّة، والاستمرار في صيد الأسماك. وهنا نرى قلباً لعناصر الأسطورة داخل القصة. إذ تنطوي أسطورة "الهولندي الطائر" على قيمة الموت، سفينة قُدّر عليها أن تبحر حول العالم إلى ما لا نهاية، بركابها الأشبه بالأموات لأنهم لا يستطيعون مغادرة السفينة. فهم لا ينتمون إلى العالم الخارجي، ولذلك فإن زمنهم الخالد مختلف عن الزمن الخارجي، كل شيء يدور من حولهم وهم

702- قنديل. د.محمد المنسي، عشاء برفقة عائشة، ص58.

703- نفسه، ص60.

704- من أساطير العصور الوسطى المتأخرة، ينظر: إمام. د. إمام عبد الفتاح، معجم ديانات وأساطير العالم، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1995، الجزء الأول، ص388.

ثابتون لا يحتاجون شيئاً من أحد، ولا يمكنهم سوى إعطاء الرسائل لمن يلتقون بهم على متن سفن مجاورة بالمصادفة، رسائل لأشخاص طواهم النسيان بعد أجيالٍ مرّت.

إن الأبدية في أسطورة "الهولندي الطائر" "تعني اللازمان، وليس الزمن اللانهائي، إنها صفة من صفات الخبرة التي تقع فيما بعد الزمن الفيزيائي وخارجه"[705] الأمر الذي يبدو مبهماً في قصة **"عند أطراف السماء"**، فهي تتفق مع الأسطورة في انعزال المرأة والصياد عن العالم الخارجي، حتى إنهما لا يحتاجان إلى ما يوضّح الزمن خارج ظاهرة الليل والنهار. صحيح إن المرأة السمراء كانت ذات طابع إيجابي معهما، ولكن هذا لا يمنع المتلقي من استنتاج حالة تخييلية تصالح فيها الصياد والمرأة مع عالم الموت، فباتا يسبحان على هامش بحر الحياة، لقد قادت المرأة الصياد إلى نمط آخر من العيش، واقتصر تعاملهما مع السفن على المظاهر الخارجية دون تبادل وجهات النظر أو الأخبار العامة، كما أن هرب المرأة من الرجل الآخر هربٌ من قانون الزمن المرتبط بالحياة.

لقد عملت هذه القصة على نمذجة الصياد والمرأة في قيمة الإقدام والشجاعة، وأعلت من شأن التجربة وخوض المجهول، فكان الإغراق في إبهام الزمن داعياً إلى استنتاج قيم جمالية إيجابية من جهة، ومحفزاً إلى فحصها وإمكانية نقضها من جهة أخرى، لا سيما مع مقارنتها بالأساطير ذات الصلة بالزمن وإثارة السؤال هل يصمد تفاؤل قصة معاصرة أمام تراجيديا أسطورة قديمة حيّة؟

تسود اللحظة الحاضرة في زمن خطاب قصة **"الشمس وضحاها"** لليلى العثمان[706] حيث تصمم الساردة الشابّة على تحدّي زوجها المسنّ والذهاب إلى المرسم الذي خصّصه لها سابقاً، إنها تدّعي ذهابها لزيارة صديقتها ومع ذلك فهو يمنعها من الذهاب، ولكنها تخرج من البيت، وينتهي زمن الخطاب باكتشافها فوات موعدها مع حبيبها "كريم" بسبب غيابها في نشوة الرسم واللوحات في المرسم.

705- ميرهوف. هانز، الزمن في الأدب، ص62.

706- العثمان. ليلى، فتحية تختار موتها، تاريخ القصة: 1987.

أما زمن الحكاية فيتمثل في الماضي الذي تستعرضه الساردة على شكل استرجاعات منذ طفولتها الحالمة "حين أكبر وأتزوج... سأنجب طفلة مثل ريما... تشبهها... وسأسميها باسمها"[707]، حتى زواجها قبل سنوات من الرجل الكهل ومعاناتها من الوحدة. ويلفت الانتباه تكرار ورود عبارة "قلعة زندا" تدل بها على كل من بيت والدها وبيت زوجها، وتحلم بالخروج من هذه القلعة "هو ذا بيتنا القديم ـ قلعة زندا ـ ذلك هو الشباك الوحيد الصغير المطل على الشارع... كان ذات يوم نافذة الجنة التي رأيت فيها وجه كريم"[708] و"منذ تركت بيت أبي ـ قلعة زندا ـ متصورة أن لا قلاع غيرها"[709]، فتستعير اللفظ ذا الدلالة في الأدب العالمي لترمز به إلى ما يخصّ رؤيتها إلى الحياة من حولها.

كانت الساردة ترغب في بداية جديدة يتحول بها الزمن دائرياً فتنتقل من زوجها إلى "كريم" حبيب الأمس الذي واعدها باللقاء. غير أن الزمن نفسه هو الذي حال بينهما "انتبهتُ إلى أنني ألغيت الزمن حين ارتميت في أحضان المرسم... نظرت إلى الساعة... ياه... موعدنا كان في العاشرة... الوقت الآن الواحدة والنصف! كيف مضى الوقت؟؟"[710] ويمكن تفسير ما حصل بأن تعطّش الساردة إلى منابع الجمال بعد طول عذاب ومعاناة جعلها ضائعة بين المرسم وحبيبها، فانساقت إلى رسم لوحة تعبّر عن الأمل بالشمس وزمن الضحى أنستها الجميل الآخر، الحبيب الذي غادر إلى المغترَب. أرادت المرأة أن تمارس حريتها في اختيار الرجل الذي تحب، ولكنها في النهاية لم توفّق إلى ذلك بسبب شدّة الحرمان وانبهارها بالحرية نفسها في وجودها خارج البيت وحيدة، ولم تستطع اختراق الزمن الذي وصفته بقولها: "نهر الزمن الفاصل"[711].

707- نفسه، ص68 - 69.

708- نفسه، ص69.

709- نفسه، ص72.

710- نفسه، ص77.

711- نفسه، ص75.

تسعى قصة "**أخبار العائد الذي لم يَعُد**" لإبراهيم الكوني[712] إلى تفصيل عواطف المرأة تجاه الرجل الحبيب في إطار الزمن دائرياً، ولكن بشكل يختلف عن تناول قصة "**عند أطراف السماء**" لها. ويظهر في قصة "**أخبار العائد الذي لم يَعُد**" كلّ شيء بوضوح بدءاً من عواطف الشخصيات وانفعالاتها فرحاً وحزناً وغيرة، وصولاً إلى وضوح الزمن وتتبّعه يوماً بيوم وساعة بساعة. وهذا ما يجعل زمن الطبيعة متواكباً مع زمن الخبرة الإنسانية، فالفتاة التي تنتظر حبيبها المسافر الذي بات قريباً من الديار يمتزج لديها الشوق بالزمن القريب، فلا تلتفت إلى وصايا الناموس بممارسة طقوس معيّنة عند اقتراب الفارس، "العرّاف يقول لك إن الناموس هو الذي قضى ألا تُقضى لغائب حاجة ما لم يأتِ به الأفق. ابتسمت باستخفاف مَرةً أخرى. قالت للدرويش: قل للعراف أن الغائب قد وصل الجبل الأزرق. فهل يُعدّ الغائب غائباً إذا بلغ أرضاً لا تبعد سوى مسيرة يوم واحد؟"[713] إنها ترغب في أن يكون زمن الطبيعة ـ الساعات والأيام ـ متطابقاً مع شدة شوقها إلى حبيبها، ويظهر جلياً أنها لا تعبأ بما يقوله الناموس لأنها موقنة بقوة الحبّ وبأن إيمانها الداخلي كافٍ كي تُبعد شبح الحزن.

ويعتمد زمن الخطاب على المشهد بشكل أساسي. إذ تتبادل الفتاة الحوار مع الدرويش المبعوث من العرّاف كي ينبهها إلى ما يجب عليها فعله بحسب التقاليد، وهي لا تلقي إليه بالاً. كما يلجأ إلى التلخيص لبيان حال القبيلة ذي الطابع السياسي وكيفية تصرف أفرادها قبل فاجعة نبأ مقتل الفارس وبعده، وفي سرد حال العاشقة قبل الخبر وبعده. إذ تتحول إلى صناعة السروج. "ولكن العاشقة لم تتوقف عن نسج الأخبية ونمنمة السروج. تستيقظ فجراً. توقظ الخدم والعبيد والرعيان. تتربّع قدّام الخباء. تنحني فوق الجلود"[714].

إن اعتماد هذه القصة على الأسطورة وشخصية بنيلوب يختلف عنه في "**عند أطراف السماء**"، فهو هنا استخدام صريح، يبوح به العرّاف مرغّباً تارةً ومهدّداً تارة أخرى، وهو لا يتورّع عن التخفّي بهيئة حيّة تلدغ الفارس العائد

712- الكوني، إبراهيم، خريف الدرويش، تاريخ القصة: 1993.

713- نفسه، ص86.

714- نفسه، ص88.

كي يستأثر لنفسه بالعاشقة في محاولة منه للظفر بها. إنه يعمل على مقاومة قانون الزمن والصحراء ويكسر الأعراف الإنسانية في سبيل الوصول إلى هدفه، ويستعين بمفهوم الموت الزمني ليقود الفارس إليه ويتلاشى من الوجود. أما قصة "**عند أطراف السماء**" فسعت إلى الدخول في قلب الزمن، فالمرأة والرجل تنطبق عليهما الشروط الإنسانية في صورة الأكل والشرب والملبس من أجل الحياة، لكنهما يدخلان عالماً تخييلياً باكتفاء ذاتي لا يحتاجان فيه إلى مجتمع متكامل، وهما بهذا يتوازيان مع الموت أو اللانهاية.

إن أسطورة أوليس تتلاقى مع قصة "**أخبار العائد الذي لم يَعُد**" من خلال سلوك العاشقة التي انتظرت لمدة سبع سنوات، ولكنها تختلف عنها في أن العاشقة استمرت بالانتظار زمناً طويلاً، ثم قررت الذهاب إلى حيث يمضي حبيبها ـ المرجّح أنها أرض الأموات ـ والانضمام إليه هناك، بعد أن رفضت الآخرين كلهم بمن فيهم العرّاف العاشق، وبذلك تتحقق دائرية الزمن في إغلاق الانتظار باختيار الموت.

يمضي الزمن في قصة "**مجهولة على الطريق**" لعبد السلام العجيلي[715] في سبيله ليتخذ الشكل الدائري، ولكن القصة تنتهي دون أن تتيح الفرصة ليكمل الزمن دورته. فثمة صلة تنشأ بين المهندس جميل والمرأة المجهولة ولكنها تُبتر قبيل نهاية القصة ليعود إلى بلاده الأجنبية دون أن تتم معرفته الكاملة بهذه المرأة. الأمر الذي يجعل القصة مختلفة عن القصتين: "**عند أطراف السماء**" و "**أخبار العائد الذي لم يَعُد**". وعلى الرغم من اشتراك القصص الثلاث في عامل المستقبل المجهول، إذ تتحول المرأة في "**عند أطراف السماء**" من القصد إليه إلى الابتعاد عنه، وتسعى المرأة في "**أخبار العائد الذي لم يَعُد**" إلى الاندفاع إليه بالاستعداد لاستقبال الحبيب، ومن ثم توجهها إلى اللحاق به في عالم الموت، فإن المرأة في "**مجهولة على الطريق**" تسعى جاهدة في البداية إلى اقتحام عالم المهندس جميل الوافد إلى بلدتها، ثم تنقطع دون سبب واضح عن الاتصال به. وبهذا فإن المرأة هنا تقمّصت المجهول نفسه لتصبح بالنسبة إلى المهندس جميل جزءاً من الماضي الذي لا يملك تفسيره

715- العجيلي. عبد السلام، مجهولة على الطريق، تاريخ القصة: 1997.

وليس لديه دليل لاستحضاره، بما أنه لا يمتلك رقم هاتف المرأة ولا يعرف عنوانها الدقيق ولا تفاصيل عنها[716].

المجهول في هذه القصة أكثر واقعية من القصتين السابقتين ولذا فإن دائرة الزمن لم تكتمل، فلم يلحق أحد الطرفين - الرجل والمرأة - بالآخر، ولم يشتركا في مستقبل واحد، بل اكتفيا بالحاضر الذي سيتحوّل إلى ماضٍ، دون وجود بديل لأحدهما يغنيه عن الآخر كما كانت المرأة التي تخلت عن رجلها الأول في "عند أطراف السماء"، وتركته وحيداً على الجزيرة بعد أن قررت إكمال حياتها مع الرجل الراهن. وهذا يشير إلى أن الزمن الدائري محصور بعوامل الوهم والمجهول التي تتيح للإنسان بعضاً من الشكّ في الواقع والسعي إلى تغييره ضمن شروط الخيال الإبداعي لا الواقعي المباشر.

لقد عمل زمن الخطاب على تتبّع زمن الحكاية بالترتيب نفسه، منذ وصول المهندس جميل إلى البلدة للعمل في المصنع، مروراً بتنقلاته في سيارته على الطريق من بيته ومقر عمله، وصولاً إلى محادثات المرأة المجهولة في منتصف الليل وختاماً بلقائه بها ثم اختفائها واختفاء اتصالاتها. إن المهندس جميل يعي - في النهاية - عدم إمكانية إعادة الزمن إلى الوراء، فالزمن بوصفه خبرة إنسانية مشروط بالظروف الطبيعية الفيزيائية، لذا فإن زيارته إلى البلد العربي للعمل محدودة بشرط زمني بالأيام والشهور، أما خبرته الإنسانية فارتبطت بالمجهولة التي آثرت أن يكون لقاؤها به قُبيل سفره مرة وحيدة.

كان المهندس جميل يتّخذ طريقاً دائرياً مستمراً من البيت إلى العمل وبالعكس، ويبصر كل يوم تلك المرأة الواقفة تلوّح له فلا يقف - عملاً بنصيحة مدير مكتب السيارات بعدم الوقوف للناس تجنباً للمشكلات - وتمّ اختراق هذه الدائرة عندما اقترحت المرأة أن يلتقيا وجهاً لوجه وقد أخبرها بقرب عودته نهائياً إلى بلده الأجنبي الذي جاء منه. وقد أسهم هذا اللقاء في قرب أحدهما من الآخر، لكن المرأة التي كانت مبادرة في علاقتها به، كانت صاحبة القرار في عدم الاتصال به مرة أخرى ليبقى شرخاً في دائرية الزمن ودليلاً على واقعية الحدث.

716- ثمة تفصيل لهذه القصة "مجهولة على الطريق" في الفصل: وعي الجميل.

2. الزمن السهمي

يسعى الزمن السهمي إلى ربط بداية القصة بنهايتها عبر التركيز على سلسلة الأحداث المتواصلة دون أن تنقطع باسترجاع أو استباق زمني، فالخط مستقيم بين بداية القصة ونهايتها حيث يتحقق الهدف الذي تتجه إليه الأحداث ويحققه فعل الشخصيات. ومع هذا الاتجاه الواحد، تُتاح الفرصة لرصد دواخل الشخصية وسماتها النفسية من خلال مواكبتها الأحداث وتفاعلها معها.

أ. الميل إلى العجائبي

يؤدي العجائبي دوراً في القصص التي تنحو باتجاه واحد من بداية الحدث البسيط مروراً بالعقدة ثم الحل النهائي، ويسهم العجائبي في زرع الشك في نفس الشخصية والمتلقي في آن. وله أثر سلبي في زيادة عذاب الشخصية وتنبيهها إلى فقدان الجمال من حياتها والدفع بها إلى مزيد من الانغماس في ألم الذات والحيرة.

تنحو قصة "**شمس صغيرة**" لزكريا تامر[717] إلى البعد العجائبي، مستفيدة من بعض حكايات ألف ليلة وليلة التي وجدت صدى لها في حكاية تنتشر في أوساط شعبية في المنطقة وبلد القاصّ. وتؤدي دهشة الرجل من الخروف السحري إلى انغماسه أكثر في الأحلام بأيام قادمة أفضل، لا سيما أن الخروف يتوسل إليه أن يتركه مقابل ذهبٍ يعده به. إن من شروط العجائبي "أن يحمل النص القارئ على اعتبار عالم الشخصيات كعالم أشخاص أحياء وعلى التردد بين تفسير طبيعي وتفسير فوق طبيعي للأحداث المروية... ويتوحد القارئ مع الشخصية في حالة قراءة ساذجة... ينبغي أن يختار القارئ موقفاً معيناً تجاه النص"[718] إن القارئ يتردّد هل ما يطرحه النص هو خداع أم أنه

717- تامر. زكريا، ربيع في الرماد، تاريخ القصة: 1963.

718- تودوروف. تزفتان، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة: الصديق بو علام، تقديم محمد برداة، دار الكلام، الرباط، ط1، 1993، ص54.

نتيجة فترة من جنون الشخصية[719]، فـ"العجائبي يضعنا أمام مأزق ذي حدّين: نصدق أو لا نصّدق؟ ويحقق العجيب هذا الجمع المستحيل دافعاً القارئ إلى التصديق دون أن يصدّق في حقيقة الأمر"[720].

إن مفتاح القصة ودافع أحداثها هو ضيق الحال التي يعيشها "أبو فهد" وهذا ما يصرّح به أبو فهد من البداية. "إن التحقق من عجز المتابعة الشريفة والدؤوبة، لعمل أو وظيفة، عن تأمين مستوى مستقر من الحياة، يقلل من احترام العمل، ويحث الكثيرين على اهتبال الفرص في بعض المغامرات، للحصول على الثروة التي تجعل الأمان ممكناً"[721] فالقصة تَبتدئ في مكان خارجي هو الشارع، أبو فهد سكران يغني "مسكين وحالي عدم"[722] من أغنية شهيرة لمحمد عبد الوهاب، وهذه الجملة يمكن أن تفسّر مجمل تفاصيل سلوك أبي فهد في المواقف التالية وصولاً إلى الهدف- نهاية القصة حيث يموت. الغناء بحد ذاته محاولة لكسر الصمت الذي يوحي بانعدام الوقت، وهو تحدٍ للزمن وفرصة يحقق فيها أبو فهد ذاته بحرية لا يعترضها أحد، وتمتد رغبته بمغادرة واقعه العذابي، فيسترسل في الغناء ليطلق عنان الخيال "وخيّل إليه أن صوته الخشن مفعم بعذوبة فائقة، فقال لنفسه بصوت مرتفع: أنا مطرب. وتخيّل أناساً ذوي أفواه مفتوحة، يلوّحون بأيديهم ويهتفون ويصفقون، فضحك طويلاً"[723]. إنها الشعبية والاحترام الشيء الذي يفتقده في حياته.

لا يبيّن السارد مهنة أبي فهد، ولا أسباب شقائه، بل يكتفي بالمعطيات: سكران عائد إلى بيته في الليل. إن الزمن يستمر في طريقه إلى الأمام ونلحظ أنه لا ينقطع باسترجاع أو استباق من التقنيات الزمنية المعهودة في فن القصة، بل ينقطع بحدثٍ متخيّل مبتور ليس له تمهيد أو سبب مباشر يؤدي إليه من داخل السرد. فالخروف الذي يراه أبو فهد لاحقاً تحت القنطرة بلا صاحب، يمكن اعتباره ضرباً من الخيال لا سيما أن أبا فهد سكران ومترنّح لا

719- ينظر: نفسه، ص57 - 58.

720- نفسه، ص111.

721- ديوي. جون، الفردية قديماً وحديثاً، ص49.

722- تامر. زكريا، ربيع في الرماد، ص43.

723- نفسه، ص43.

يكاد يقوى على جرّ نفسه إلى البيت، علاوة على حال اليأس التي تنتابه. ومع أنه يؤكد فيما بعد لزوجته أنه لم يكن سكران، فإن ما بيّنه السارد من أن أبا فهد حمل الخروف على ظهره حتى ازداد ثقله وكلمه الخروف متوسلاً، يمكن اعتباره نوعاً من فرط الخيال. وهنا نجد أن وعد الخروف أبا فهد بالذهب، كما أنّ تخيُّل أبي فهد رنين الذهب يصبّ في خانة الحلم بالمال والحياة الكريمة.

ومن جديد يطالعنا هذا الخيال، غير أن مسرحه داخل البيت لا خارجه، فالزوجة لا تصدق قصة الخروف، غير أنها ترحّب بفكرة تخيّل كميات الذهب التي يمكن أن تنقذها من الفقر وعذاب العيش، وهكذا يصبح الخروف مقدمة للحلم بحياة كريمة لهما ولطفلهما المنتظر. وينتقل الحلم من مجرد كونه حلماً داخل المنزل إلى حيّز الفعل والتطبيق خارجه، وفي سبيل المال يمضي أبو فهد من جديد إلى الشارع لعلّه يلقى الخروف مرة أخرى حيث تركه. ولا يمكن اعتبار حلم الزوجين استباقاً، فحديثهما عن ابنهما القادم الذي سيحيا حياة سعيدة بفضل الخروف "لن يتعذّب مثلنا، لن يجوع، ستكون ملابسه نظيفة وجميلة، لن يبحث عن عمل"[724]، ليس له أساس منطقي ولذلك فإن قيمة الجمال تبقى محصورة ضمن نطاق الخيال ودخيلة على حياة الزوجين، أصيلة في العالم المثالي.

إن السارد لم يبيّن سبب فقر أبي فهد، بل اعتبره مسلّمة لسببٍ ما، كي يتعاطف معه المتلقي بوصف أبي فهد نموذجاً لشريحة واسعة من الناس، ويعرض لنا في المقابل فقيراً آخر سكران يضعه في جهة الخصم لأبي فهد. فمع مسير الزمن إلى الأمام، يقف أبو فهد تحت القنطرة باحثاً عن الخروف الأسود، ويلقاه رجل سكران متسكّع، وسرعان ما ينشب شجار بسبب كلام فارغ وفضول الرجل تجاه أبي فهد. إن القارئ المتعاطف مع أبي فهد يرغب مثله في أن ينصرف الرجل السكران كي لا ينكشف سرّ الخروف وينافسه عليه. لكنّ الشجار الذي ينشب بينهما يمحو أي فرصة للخيال وللأمنيات الجميلة،

724- نفسه، ص47.

ويقتل هذه الأحلام بصخرة الحياة اليومية القاسية، فأبو فهد يموت صريع طعنات الرجل السكران، ولا يتبقى له من الأحلام سوى الخيال "وسمع أبو فهد الخروف يقول له: سبع جرار من الذهب. وتساقط ذهب كثير، وتوهّج شمساً صغيرة، ثم ابتدأ صوته ينأى رويداً رويداً"[725].

إن الفقر سبب لفقدان الحياة الكريمة وفقدان حق الحلم بها، وفقدان القيم الإنسانية بين الناس، فالرجل السكران الخصم، كان يمكن أن يحلّ محلّ أبي فهد، فلا تتغير الصورة لأنه مسكين مثله، وكلاهما يحمل سلاحاً، وهما متكافئان في الفقر والإحساس بالخطر. غير أن انتشار الفقر -فقر الآخرين- كان سبباً في مقتل أبي فهد ومقتل الحلم بحق الحياة. لقد وصل الزمن السهمي إلى هدف هو موت أبي فهد، وموت الحلم الجميل معه عبر سلسلة من الأحداث المتلاحقة تضاءلت فيها فسحة الجميل على حساب سيادة كل من القبيح والتافه والعذابي.

تحمل قصة "البستان" لمحمد المخزنجي[726] في بدايتها طابع الابتهاج بالمدينة الجميلة التي يزورها السارد. وتتّخذ هذه القصة طابعاً فريداً في إعادة تمثّل الزمن الماضي خطوة فخطوة من خلال السارد الذي يقف في الزمن الحاضر، فهو يسير في الأماكن نفسها التي سار فيها اليوم السابق، ويستعيد كل ما جرى في زمنٍ ذي طابع سهمي حاضر يُملأ بالحدث الماضي كي يَخضع لمحاكمة المتلقي والسارد معاً. وتوضح الأوصاف الخارجية للمكان بأنه مدينة حلب: "بائعو التوابل والشموع والزهور وعسل النحل والفستق الأخضر. مكعبات صابون زيت الغار ورصّات أقمشة الأنوال اليدوية الهفهافة"[727]. كما تُبيّن الأحداث بأنه سائح غريب يندهش بالمدينة وهو مأخوذ بما فيها من أزقّة وأسواق، ويزداد ابتهاجه بالمدينة مع مصادفته فتاة جميلة يتبعها فيرافقها في جولة داخل المدينة قرب أسوارها القديمة وأبوابها. وعملياً فإن وجوده إلى جانب الفتاة يجعله غافلاً نوعاً ما عن إدراك العلاقات المكانية

725- نفسه، ص51.

726- المخزنجي، محمد، البستان، تاريخ القصة: 1992.

727- نفسه، ص108.

وكذلك الزمانية في الأماكن قرب القلعة القديمة الأثرية، بروحانية التجربة ـ لا سيما أن هذه القصة تندرج تحت عنوان فرعي "باراسيكولوجيات" اختاره القاص يستحضر الأجواء العجائبية إذ تفرض القصة "قبول قوانين جديدة للطبيعة، يمكن أن تكون الطبيعة مفسّرة من خلالها"[728]، وهي هنا امتزاج حالة السارد بالحالة النفسية في مكان جديد لم يألفه ـ فالفتاة ذات ثوب أبيض صافٍ، بسيطة المظهر، كما أن البستان الذي يجلسان فيه يبدو كمكان سحري أشبه بالجنة: "ولم نكد نتلفت بحثاً عمن نستأذنه في المكوث لحظات حتى برز لنا من ركن الباحة صبي يوشك أن يكون شفافاً"[729]. أما وصف ما حصل فهو يركز على أن السارد سار مع الفتاة أينما ذهبت، وتبعها كأنه منوّم مغناطيسياً بتصويرٍ أبعد ما يكون عن الوقائع المألوفة. كان صخب الأسواق عائقاً له عن سماع ضحكتها، وكانت العبارات القصيرة التي تبادلاها أقرب إلى أن يكون السارد قد تخيلها على لسان الفتاة الجميلة تقول: "لم لا؟"[730]

إن كأس الشاي بين السائح العربي والفتاة في "البستان" كان نوعاً من النشوة الروحانية: "شاي صافٍ؟! ونعناع أخضر؟! فكرة"[731] هذه النشوة البعيدة عن تعرف كل منهما بالآخر. وهكذا فإن اختفاء البستان في اليوم التالي كان أمراً غير مفاجئ للمتلقي، غير أن الذعر انتاب السائح وأصبح كالمجنون يلوب بين الدكاكين ويسأل عن البستان الذي خيّل إليه أنه تواعد مع الفتاة على اللقاء فيه. فمع اختفاء البستان اختفى تأثيره الجميل، وأصبح السائح في حال من غياب الوعي بالمكان الحالي، وكل ما يَحضُره هو الذكرى التي يتمنى أن تتحول وتتشخّص شيئاً ملموساً. إنه يمتلك الوعي العقلي لتدبير أموره والإطلالة من طابق مرتفع لأحد الأبنية القريبة كي يعاين منطقة البستان عند السور العالي، ويكتشف أن لا شيء. غير أن وعيه الباطن يعي اغترابه الحالي، ويرفض تصديق الحاضر ويبقى متمسكاً بالماضي الذي تسكنه تجربة المكان الجميلة، ويشعر السارد أن الجمال اختفى باختفاء المكان ولا يستطيع استرجاعه إلا بالذكرى.

728- تودوروف. تزفتان، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص76.

729- المخزنجي. محمد، البستان، ص110.

730- نفسه، ص111.

731- نفسه، ص110.

ب. الميل إلى الواقعي المباشر

يُعنى الواقعي المباشر برصد تحولات الشخصيات ووعيها بالقيم الجميلة بحسب تعرضها للمتغيرات التي قد تتحكم بمصيرها حياةً أو موتاً، سعادة أو شقاء مع من حولها، إذ تمضي الأحداث بالترتيب الزمني الطبيعي دون تقديم أو تأخير أو استرجاع.

يختار السارد ضمير الغائب في قصة "صح" ليوسف إدريس[732] ويعتمد على بطل القصة الطفل كي يسير الزمن باتجاهٍ سهمي من البداية إلى النهاية دون توقف أو استرجاع أو استباق. حتى إن تقنية الحوار غائبة عن الأحداث كلها. ويظهر من بداية القصة وكأن الطفل يسير على غير هدى أو قصد، وأن ليس ثمة هدف في النهاية. إذ يوحي السارد بأن الطفل يتسكع في الحي الراقي وقد وجد نفسه فيه بالمصادفة، ويأخذ بالسير بين أبنيته الفخمة، في حين يسلط السارد الانتباه على مظاهر الفخامة والغنى كالحدائق والأشجار والأبنية ذات الحراس والبوّابين، والطرقات الفارغة. كما أن وجود الطفل بطلاً لقصة "صح" أضفى الحيوية على القصة، إضافة إلى كون الأحداث تتم في شبه عزلة عن الناس. الأمر الذي يجعل القصة تتشابه في أجواء السكون وانفراد شخص واحد ببطولة بداية القصة مع قصة "شمس صغيرة" لزكريا تامر، غير أن أبا فهد كان واضح الوجهة إلى بيته، وكانت الأزقة ضيقة والوقت ليلاً. وفي حين انتهت قصة تامر بالموت والعذاب، تنتهي قصة إدريس بالحياة والبهجة.

وتتدرج الأحداث التي تتوالى المصادفات فيها ويعمل السارد على تبيان الأثر الداخلي للمجتمع في نفسية الطفل والوعي الكامن لديه كي ينعكس على شكل سلوك عفوي في نهاية القصة، وما يحصل هو أن السارد يهيئ المتلقي لاستقبال المفارقات المتلازمة. فمنذ البداية طفل فقير الحال "قصبيّ حافٍ مثله، جلبابه قديم متآكل، ورأسه محلوق بالماكينة ومضلّع وفيه نتوءات

---

[732]- إدريس. يوسف، مختارات قصصية، تاريخ القصة: 1956.

كحبة البطاطس، ووجهه رمادي أصفر.... صبي مثل هذا لا يمكن أن يمت أبداً إلى جاردن سيتي حي القصور والفيلات والسفارات"[733].

ويبقى المكان واحداً طول القصة، وليس ثمة استرجاع أو استباق خلا إشارة بسيطة إلى ما عهده الطفل من سطوة أولي الأمر، ففي هذا الحي يسرح الولد بحرية "يحتل وجهه كله تعبير خالي البال المستمتع بكل ما يراه ويفعله، بلا شيء وراءه يفسد المتعة... لا عمل ولا أب ولا أسطى"[734]، فهو مرتاح من عالم الكبار. وتأتي المصادفة الثانية عندما يعثر بحجر، فيلتقطه كما هي عادة الأطفال في التسلية بأي شيء يجدونه في طريقهم. ويمضي الزمن سهمياً بشكل طبيعي، فالطفل "وجد أن الحجر يصنع باحتكاكه مع الحائط خطاً أبيض. وأعجبته اللعبة فاستأنف المشي وهو يمر بالحجر على الحائط فيرسم خطاً أبيض يبدو واضحاً فوق الجدران الأنيقة الملونة"[735]. والمصادفة الثالثة لا تكمن في مجرد مجاورته لاحقاً لسور طويل ممتد، بل لأن هذا السور هو سور السفارة الأميركية، ويود السارد أن يبيّن حرص الأميركيين على أن تكون سفارتهم واسعة المساحة بما يتناسب مع مطامحهم في توسيع تمثيلهم الدبلوماسي ونفوذهم السياسي في مصر حيث تدور أحداث القصة. ثم يجرّب الولد كتابه اسمه "محمد" وهو أول ما يخطر بباله، ثم وبكلّ عفوية يقرر أن يكتب شيئاً مختلفاً فيأخذ بمحاولة كتابة عبارة أخرى "أممنا الشعب القنال"[736] وهذه هي المصادفة الرابعة التي لها وجهان: الأول اعتزاز الشعب المصري بتأميمه قناة السويس وسيطرته عليها وانتصاره على القوى الاستعمارية الأجنبية، ووقوفه في مواجهتها بهذا التأميم، ومن هذه القوى القوة الأميركية التي يمثلها سور السفارة الذي أصبح "واجهة إعلانية" لوعي الشعب المصري وإنجازاته.

أما الوجه الثاني فهو أنّ عبارة "أممنا الشعب القنال" على الرغم مما تحمله من أخطاء لغوية ـ فأساس العبارة "أمّم الشعب القناة"، ترسّخ حضور

733- نفسه، ص121.

734- نفسه، ص122.

735- نفسه، ص122.

736- نفسه، ص124.

القيمة الجميلة في الوعي الداخلي الباطن للطفل. وهذا هو الحدث الوحيد الذي يجري استرجاعه في القصة مقتصراً على كونه عبارة محفوظة لا تدل على شيء عند الطفل. إنّ من المستبعد أن يكون الطفل على وعي كامل بمعاني العبارة وأبعادها وحضورها التاريخي والسياسي ومعنى مصطلح كلمات: تأميم، الشعب وقنال / قناة، غير أن اقتران العبارة التي سمعها وقرأها كثيراً من حوله، بابتهاج الكبار وافتخارهم وارتياحهم تركّز في وعيه الباطن وانعكس في سلوكه الخارجي تعبيراً عفوياً ومحاولة لمحاكاة عالم الكبار الذين هم المثل الأعلى له.

أما المصادفة الأخيرة فهي إشارة: صح، التي أثبتها الطفل بجانب المحاولة الثالثة لكتابة العبارة والتي وجدها أقرب إلى دقّة الحروف واستقامتها، فهي من منظور الطفل حكم قيمة لجودة رسم الحروف، أما من منظور السارد، فهي إضافة إلى القيمة الجميلة، المتمثلة في سيطرة الشعب المصري على موارد الإنتاج في قناة السويس.

يسير الزمن في قصة "المركز الصحي" لمحمد زفزاف[737] في طريقه إلى نهاية مؤلمة وحزينة بالموت، واللافت أن الحوار يتخلل النص ليهيئ المتلقي ويضعه في ظرف من الترقّب وخشية موت المريض، إذ يسأل الطفل أمه في الطريق "هل سيموت يا أمي؟"[738] أما التنوع فيبرز بقوة على مدار السرد، فثمة رجال ونساء يشتركون في همّ حمل المريض ونقله إلى المركز الصحي، كما يبرز جيل آخر ممثلٌ بالطفل القلق على والده المريض والذي يعاني معهم من صعوبة الطريق.

إن الشظف والعذاب هما القيمتان المسيطرتان على القصة بأكملها، ويمضي الزمن قدماً ليكشف المزيد منهما مع كل خطوة. فالمطر يمتزج بدموع قاصدي المركز، كما أن وجود الحمار يفقد فائدته مع تعاظم هطول الأمطار. إنّ على البشر تحمّل ما لا تحتمله الحيوانات في الظروف القاسية، فيقوم أحد الرجال بنقل المريض ويتبعه الآخرون خائضين في المستنقع "أخذ الرجل الأول

737- زفزاف، محمد، الأقوى، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1978.

738- نفسه، ص97.

يستعيد نفساً عميقاً كان قد فقده. وأعطى ظهره للعربة. وقام الاثنان الآخران بنقل المريض إلى ظهر الرجل. شعر هذا الأخير بالثقل فتشجّع وصمد أكثر وانحبست أنفاسه مرة أخرى. أما المرأتان فقد اهتمتا بتسوية المشمع على رأس المريض. أخذت المجموعة تجتاز المستنقع وقد رفعت أثوابها حتى ما فوق الركبتين بكثير"[739]. ووسط العذاب وتطلّع أهل المريض للوصول إلى المركز، فإن أغنية مذياع من بعيد تبث الأمل في نفوسهم باقترابهم من المكان، في إشارة إلى استئناس الإنسان بالآخر، وهو هنا المركز الصحي بما يتضمنه من دلالة على الشفاء وتخفيف الألم، فهو الهدف المقصود. غير أن ما يحدث لاحقاً يناقض الأمل ويتحول إلى ألم وحزن مفجع.

الزمن يمضي إلى الأمام ولا يملك أهل المريض سوى قليل من التفاؤل يحدوهم الضعف الإنساني والرغبة في إنقاذ الرجل المريض نموذج الإنسان الذي يحق له الرغبة في العيش. إن السارد لا يبيّن سبب فقرهم وصعوبة المعيشة في القرية وشحّ الخدمات الطبية. وثمة استباق للأحداث يعتبر تمهيداً لما بعده إذ "قال الرجل الثاني وهو يفتش في جيب سرواله: يجب أن تدفع لهم رشوة حتى يعتنوا به أكثر، صحيح"[740]. غير أن آمالهم تذهب أدراج الرياح عندما يتوالى عويلهم بعد أن غادروا المركز وبعد أن نال المريض حقنات من يد الممرضة.

لقد سلّط السارد الضوء على غرفة الممرضة والممرض داخل المركز الصحي في مقابل الغرفة التي مكث فيها أهل المريض في الانتظار. وفيها يظهر القبح الإنساني الذي يعيشان فيه مقابل عذاب أهل المريض، فالممرض والممرضة يكشف حوارهما عن علاقة بينهما تسفر عن إجهاضات متكررة، ومن الواضح أن الممرض هو المسؤول عن المركز الصحي، وأنه المبادر إلى الفساد والإهمال، فيحرص على الاستيلاء على رشاوى أهالي المرضى، ويواصل علاقته بالممرضة مماطلاً أو متهرباً من رغبتها في الزواج "أنت تحلمين كثيراً. لقد نفونا هنا، في هذه المنطقة. أنا أحلم بالعودة إلى مدينتي / وإذ ذاك سنتزوج / أنت لا تفكرين سوى في الزواج / وفي أي شيء يمكن لامرأة مثلي أن تفكر؟ / اذهبي

739- نفسه، ص98.

740- نفسه ص98.

وأعطي لذلك الكلب أقراصاً قبل أن يموت"[741]. كما تبيّن ألفاظه فضلاً عن تصرفاته المباينة للنبل المفترض في مهنة الطب احتقاره للمرضى، إذ ينعت المريض المسكين بالكلب. أما الممرضة فلا تختلف عنه في إهمالها أساسيات عملها. إنها تحصر اهتمامها في علاقتها الجسدية بالممرض ونيل الرشوة من المرضى، بل تمارس الخداع في تظاهرها بالعناية في حين أنها لا تتعب نفسها بمحاولة فهم حالة المريض أمامها: "خرجت الممرضة ونظرت في وجه المريض، جسّت نبضه ووضعت يدها على جبهته، لم تخمّن مرضه. وافتعلت بعض الجدية والعناية. عادت إلى غرفة خلفية وجلبت بعض أدوات الحقن، ثم قالت: لا تخافوا. سيشفى"[742].

وفي النهاية تصل القصة إلى هدفها، فبعد أن غادر المريض وأهله المركز الصحي ارتفع صراخهم هلعاً على المريض الذي مات. لقد تحوّل المركز الصحي من حامل لقيمة إيجابية إلى حامل لمجموع قيم سلبية ضارة ومؤذية من القبح الإنساني والفساد والإهمال، واتخذ السرد من الزمن السهمي المُواكب للحدث بتفاصيله وسيلة إقناع للمتلقي بالألم خطوة فخطوة.

3. الزمن الجدلي

يقصد بالزمن الجدلي أن توازياً بين أكثر من زمن يتمّ في القصة الواحدة ـ وغالباً ما يَكُون فيها زمنان: الأول في الحاضر والثاني في الماضي أو المستقبل. وتكون مهمة زمن الخطاب التوفيق بين هذين الزمنين بما يحمله كل منهما من إشارات وأحداث ممكنة أو متحققة. أما زمن الحكاية فينقسم عملياً إلى زمنين يحيل أحدهما إلى الآخر. والمهم أن وعي الشخصيات مرتبط بالجدلية القائمة بين الزمنين، ويؤدي توافق الأحداث أو تنافرها إلى تعزيز قيم جمالية معيّنة على حساب قيم أخرى.

* * *

741- نفسه، ص100.

742- نفسه، ص100.

يتراوح زمن الحكاية في قصة "أخي عُمر" لوليد إخلاصي[743] بين حاضر القصة إذ تتحرك الشخصيات التي يدور بينها الحوار وتتابع حياتها في المدينة، والزمن الماضي حيث عمر بن الخطاب الذي يحيل إليه حوار الشخصيات يتصدّرها الأب ويتفاعل معها الابن الصغير سارد القصة. وتبدأ القصة بمقدمة عن اهتمام الأب المفاجئ بشخصية عمر بن الخطاب والرغبة في تخطي الحاضر إلى مستقبل يتمثّل العدل الذي اشتهرت به أيام عمر، مع تفاصيل عن تفضيل الأب شخصيات تاريخية ودينية وتراثية محلية عربية، وسرعان ما يتّضح أن زمن الأحداث هو أثناء فترة الانتداب الفرنسي على سورية. وتهتم القصة بالتركيز على المواجهات بين الثوار والاحتلال في مقابل وجود حياة مدنية عادية تسير بانتظام. ولكن استحواذ المستعمر الفرنسي على سياسة البلد، وإمساكه بزمام الوظائف وإحكامه القبضة على أهواء الناس، سيدفع بالأحداث قُدماً لتتمّ مضايقة الأب والتحقيق معه بشأن شك الفرنسيين في إيوائه الثوّار. وفي النتيجة فإن الأب يُصرف من الخدمة.

تسير كل هذه الأحداث بانتظام زمني رتيب من البداية إلى النهاية بمنطقية، غير أن ثمة أحداثاً أخرى تدور زمنياً في الوقت نفسه، لكنها عبارة عن استرجاعات في تواتر متوازٍ. إذ يحكي السرد مرة واحدة ما حدث مرات عديدة، ومنها فقرة عن نوعية الأحاديث التي تُسرد شتاء أو صيفاً، وأغلبها يدور حول الظلم والقسوة بين الناس. إن هذه الموضوعات تتوازى مع تذكّر سيرة عمر بن الخطاب الخليفة المشهور بالعدل والذي بات صورة مثالية في التاريخ العربي.

ومن جهة أخرى تؤدي الاستباقات دورها في استحضار الزمن الماضي، فيطلّ من داخل السرد في حالة جدلية مع حاضر الشخصيات، كما هو الحديث عن عمر المولود المرتقب: "وهو لن يلبث أن يشاركنا الفرش القليلة التي تتكوّم فيها أجسادنا محشورة تضيق بها اللحف، وتعجز المخدات عن استيعاب الرؤوس الكثيرة المتسابقة إلى احتلال جزء منها"[744]. وفي عبارة ذات

743- إخلاصي. وليد، مختارات، المجلد السادس، تاريخ القصة: 1985.

744- نفسه، ص231.

صلة يقول السارد: "فتهلل وجه والدي بالفرح وهتف بأن المولود القادم سيكون ذكَراً"[745]. لقد كانت مقدّمات القصة تمهيداً لهذه الرغبة عند الأب بأن يسمي ابنه على اسم الخليفة العادل.

وبالمقارنة بين الزمنين، فإن زمن الخليفة عمر مضرب المثل في العدل يتراءى للشخصيات على أنه نموذج مثالي حيث لا يوجد الظلم وحيث ينال كل ذي حق حقه. واللافت أن السارد يعتمد على مخيلة المتلقي وعلى الوعي الشعبي والتاريخي الموجودين لديه والقدر المختزن لشخصية هذا الخليفة، فلا تحتوي القصة على إحالات أو استرجاعات خاصة بحياة الخليفة أو استشهادات بنماذج وحكايات عن مدى عدله، بل تتناول الموضوع على أنه مسلّمة أكيدة. غير أن ثمة محفّزاً على الحوار والتساؤل عن جدوى الأمل بالعدل على لسان الخالة التي تسكن مع العائلة الكبيرة في الدار: "وهل هناك عدل ليحمل في بطن أو فخذ؟"[746] إن هذه النبرة التشكيكية تنتزع القصة من السقوط في فخّ المثالية الذي يصدّقه جميع أفراد الأسرة في البيت منساقين وراء أحلام ربّ الأسرة الرجل الوطني الذي يحلم بزوال الاستعمار.

وتصل القصة في النهاية إلى أزمة مع مفهوم العدل، وبطريقة يتوازى فيها الزمنان، ولكن يظهر أن الزمن الحاضر هو الذي يلقي بظلاله على الماضي، لا العكس، وتتعزز النبرة التشاؤمية التي أطلقتها الخالة سابقاً. فالسارد يربط مجيء العدل بأوان ولادة الأم الحامل، وفي الوقت نفسه يتتبع أحوال البلد المنعكسة في شخصية الأب نموذجاً للرجال الوطنيين. وهكذا فإن الأحداث تكشف عن ارتياب الفرنسيين في الأب، ويجد نفسه مفصولاً عن عمله رئيساً لديوان المحكمة الشرعية الذي عمل فيه لسنين طويلة. ويتزامن هذا مع إجهاض مفاجئ للأم، فيولد الطفل ميتاً وسط دهشة السارد: "ما معنى الإجهاض؟ هذا ما فهمناه بعد حين. ولكن أن يأتي عمر إلى الحياة دون حياة، فهذا ما لم أفهمه في تلك الأيام"[747]. فتنتهي الإحالة إلى الزمن الماضي زمن

745- نفسه، ص231.

746- نفسه، ص232.

747- نفسه، ص236.

العدل عندما يكشف أبناء الزمن الحالي ـ زمن القصة ـ أن ليس ثمة مؤشرات لقبول العدل فيها، وأنه لا يزال بعيد المنال.

لقد نجحت القصة في إقامة أسس جدلية بين الزمنين واختارت شخصية حادة في مثاليتها ـ شخصية عمر بن الخطاب ـ كما اختارت زمناً حاداً في مفارقته هذه المثالية، وفي قسوته وعدم شرعيته في المنطقة ـ أي الاستعمار الفرنسي. ولكن من جهة أخرى فإن القصة من الداخل أغفلت أموراً عديدة وموّهت بعض العلاقات لأسباب غير واضحة. مما يؤثّر في فاعلية شخصية الأب داخل الزمن الحاضر وتُضعف من موقفه. فقد اختار الكاتب للأب مهنة العمل الشرعي في أحكام الفقه، الأمر البعيد نسبياً عن القضايا الوطنية، ولكنه أكّد انحياز الأب إلى قيم الحرية والوطنية وإنما داخل البيت من خلال استماعه إلى الأخبار، "وينصتون إلى أخبار الراديو كرهاً منهم، واحتراماً لاهتمام الوالد الذي كان يتزايد مع شراسة الحرب، فلا يلقي بالاً بتعاليم المندوب الفرنسي الذي لم يكن ليغفر لأحد في المدينة أن يتتبّع الأخبار التي لم تكن لصالحه"[748].

وفي مواقف لاحقة يتّهم المحتلُّ الأب بتعاطف وعلاقة مع الثوّار والمناوئين "وشى به قاضٍ في المحكمة. وكانت معرفة والدي الواسعة بأحكام الفقه والشريعة تضايقه، فوشى به إلى السلطات الفرنسية أنه يتعاطف مع الثوار الذين قويت شوكتهم في الجبال والوديان والأحياء النائية. فاستُدعي إلى شعبة التحقيق"[749]. وهذا أمر ذو قيمة بطولية، ولكن الأب يوقّع تعهّداً بعدم علاقته بهم ويخرج من الموضوع وكأنه بالفعل تهمة، وهذا يضع الأب في موقع المساءلة عند المتلقي بدلاً من أن يكون موقعاً بطولياً قوياً. فالأب لم يشارك في مظاهرات ولم يدخل سجناً وكل ما في الأمر أنه متعاطف نفسياً. وهذا ما يُضعف موقف الأب داخل القصة ويجعله مجرّد معذّب يحلم بالجمال دون أن يسعى إليه بالفعل، بل يعتمد على الزمن ويجلس مكتوف اليدين بانتظار ولادة زوجته كي يتوسّم الأمل بمولوده الجديد!

748- نفسه، ص232.

749- نفسه، ص234.

أما النقطة الثانية فهي الإجهاض المفاجئ، لقد اختار السارد أن تجهض الأم في شهرها السابع، وأن يتزامن هذا مع فصل الأب من الوظيفة. وكي لا يظهر الحدث مفتعَلاً في السرد لجأ إلى ربط سبب الإجهاض بحقنة مخدِّر طبيب الأسنان، الأمر الذي أضعف موقف الأم أيضاً، فضلاً عن أنه لم يكن لها صوت أو موقف من الأحداث سوى التعاطف مع المظلومين في القصص الشعبية المرويّة أو مع زوجها الحزين.

وفيما بعد فإن الحلّ جاء متأخراً كنوع من العزاء، فالسارد لم تُتَح له فرصة بناء أسرة، ولكن اسم عمر انتشر بين أبناء إخوته. إنه لم يُشِر إلى حدث استقلال سورية ورحيل المستعمر، بل اكتفى بأن الأمل بات مشعّاً، وأن تلك المرحلة انطوت بما فيها. وبذلك تكون جدلية الزمن قد رجحت لصالح الزمن الحاضر، ولم ينفع استحضار الماضي من دون بذل الجهد والسعي وراءه، فكانت صورة الماضي ناصعة مقابل سلبية وسواد الصورة الحاضرة.

ومن سمات الزمن الجدلي في عدد من قصص حيدر حيدر[750] ظاهرة تناصّ عناوين القصص مع التراث الديني، كقصتي **"الصدع والهجرة"** و**"هذا البلد الأمين"** اللتين تحملان تناص العُنوان مع التراث الإسلامي، وقصة **"الشاهد والجمعة الحزينة"** في تناص عنوانها مع التراث المسيحي. وتحتوي هذه القصص على مقاربات للزمن القديم برموزه التراثية في إشارات مبثوثة عبر النص، تهدف إلى دفع المتلقي إلى المقارنة بين جلال الماضي، وواقع الحاضر من وجهة نظر الشخصيات في القصة. كما تحتوي قصة "النهر الحليبي" على تناص ضمني مع قصتَي حي بن يقظان ذات البعد الروحي الفلسفي وگلگامش ذات البعد الأسطوري.

ويحتفي الكثير من قصص زكريا تامر بالتناص مع الشخصيات التراثية، كما هما شخصيتا عمر الخيام وجنكيز خان. ويتفاوت أثر تناص هذه الشخصيات في إحداث الزمن الجدلي داخل القصة بمقارنة الماضي بالحاضر. وكما عند حيدر حيدر، فإن أغلب المقارنات موجهة نحو المتلقي وتستهدف أن يفكّر في الروابط الخاصة بالنص ويستنتج العلاقات.

750- مجموعته "حكايا النورس المهاجر"، تتراوح تواريخ القصص بين 1966 - 1968.

إن قصة "**أخي عمر**" لإخلاصي مباشرةٌ في تصريح شخصياتها بالرغبة في عدل "عُمر"، أما تامر فيترك الأحداث تتكلّم دون تركيز على وجهة نظر الشخصيات أو آرائها الصريحة في الحوار. ففي قصة "**جنكيز خان**"[751] يدخل جنكيز خان نفسه في زمنين متجادلين، الأول هو زمن الثورة والبطش المخيف، والثاني زمن الرحمة الذي يندمج فيه بالناس متخفياً يكاد ينسى وحشيته السابقة، ثم يعود فجأة إلى زمنه الأول وقد أدرك أنه لن يقدر على التخلي عنه، وتصنّع مشاعر جديدة. والقصتان تشتركان في الطابع السياسي عندما تتمثل الشخصيات تداول قيمة العدالة وأثرها في المجتمع.

كما يغلب الحوار على قصة "**الذي أحرق السفن**"[752] وفيه استحضار لشخصية طارق بن زياد نموذج الشجاعة التراثي، ليكتشف المتلقي أنه بات نموذجاً للخيانة في الحاضر. ويؤدي الحوار دوره في معايشة الحدث، حيث يتساوى زمن الخطاب وزمن الحكاية ويواجَه طارق بن زياد بغربته تحيط به، ويستنكر تهمة الخيانة، وهذه المفارقة تدعو المتلقي إلى محاكمة القيم المعاصرة المنقلبة بحسب وعي الشخصية ووجهة نظرها في المجتمع[753].

وفي تناول مشابه ضمن مفهوم الزمن فإن قصة "**ما حدث في المدينة التي كانت نائمة**"[754] تتناول في جزئيتها الأولى "**جنون**" حادثة تنسبها إلى العالِم الحسن بن الهيثم، وينقسم الزمن إلى زمنين؛ الأول ما قبل سجن الحسن بن الهيثم، والثاني ما بعد الإفراج عنه، وتفترض القصة في ابن الهيثم قراءته للغيب ومشاهدته المستقبل بما فيه من دبابات وسيارات وطائرات. الأمر

751- تامر. زكريا، ربيع في الرماد، تاريخ القصة: 1963.

752- تامر. زكريا، الرعد، تاريخ القصة: 1970.

753- وتشبه قصة "المتّهم" في شخصياتها -عمر الخيام والمحققين- قصة "الذي أحرق السفن" من المجموعة نفسها، إذ يتحول عمر الخيام من نموذج للشاعر المحبّ للجمال إلى محرّض على الحزن والخمور من وجهة نظر محدودة لمحاكميه. كما ثمة تناص في قصة "في يوم مرح" مع سيرة السيد المسيح، في قدرة طفل عمره سنتان على الكلام، غير أنه نموذج للمخيف إذ يهدد الصبي بالقتل. وتحتوي قصة "النهر ميت" -1960- من مجموعته "صهيل الجواد الأبيض" على تناص مع سيرة طارق بن زياد، ولكنها تكتفي بكونها إشارة عابرة إلى تشابه اسم بطل القصة الطفل "طارق" مع البطل التاريخي.

754- تامر. زكريا، النمور في اليوم العاشر، دار رياض الريّس، لندن، بيروت، ط3، 1994، تاريخ القصة: 1978.

الذي لا يجد صدى لدى المتلقّين في عصره، فيسجن بتهمة الجنون، غير أنه يبقى على رؤياه. ولعلّ هذه الحادثة ترتبط بعنوان القصة، فالمدينة نائمة لا توقظها أصوات من يتطلعون إلى المستقبل والتطور[755].

تسعى قصة "غيمات" لفؤاد التكرلي[756] إلى استعراض موقف واحد بثلاث صيغ جدليّة، ويتّضح ذلك من عبارة ملحقة بعنوان القصة وهي "مكررات سردية تبحث عن اختلاف الدلالة"، ويبدو هذا تدخلاً من السارد من أجل وضع عدة احتمالات أمام المتلقي، وتتدرج هذه الاحتمالات من بداية القصة إلى أن تصل إلى شكلها المفسّر والأكثر منطقية في نهايتها. إذ يعاني الرجل من ازدواجية الزمن في مخيلته الأمر الذي يفقده سلامة الإدراك ويوقعه في مشاكل ويوحي للمتلقي بأنه مجرم هارب ومختل عقلياً إلى حد كبير قد لا يخلو من فكاهة أليمة.

فضّل السارد أن يقسم قصة "غيمات" إلى ثلاث قصص وهي: **الغيمة الأولى، الغيمة الثانية، الغيمة الثالثة**. وتبدأ كل منها كقصة مستقلة، ولكن المتلقي يكتشف في القصة الثانية وكذلك الثالثة أن المحتويات وعناصر القصة هي نفسها في القصة الأولى. غير أن التفاصيل تزداد أمام المتلقي من جهة انبساط وعي شخصية الرجل، ويزداد بوح الرجل وانعكاسات نفسه الداخلية في القصة الثالثة. لا سيما أن السرد بضمير المتكلم يتيح إمكانات واسعة لعرض الأحداث من وجهة نظر المتكلم فقط. ولذلك فإن المتلقي يقع أسيراً لما يقدمه الرجل من تفاصيل. ولا تتسنى له إمكانية محاكمة الأحداث، إذ يبرز في القسم الثاني ـ **الغيمة الثانية** ـ بعض الغموض وعدم المنطقية بالمقارنة مع الغيمة الأولى، وتبقى تصرفات الرجل دون تفسير، الأمر الذي يدفع المتلقي إلى الاعتقاد بأن ثمة نقصاً في استيعابه للحدث، أو أن الشك يُداخل المتلقي في أن الرجل السارد مجنون نوعاً ما أو يعاني من صعوبات عصبية في تلقّي ما حوله. وهذا ما يبدو جلياً في **الغيمة الثالثة**، إذ إن الرجل يصحح لنفسه بعض

755- ثمة قصة مشابهة "طير الرخ في شهربان" - 1963 - لسميرة عزام من مجموعتها: الساعة والإنسان، يكذّب فيها الشيخ وأتباعه ما يقوله راضي العائد من خدمة في الجيش، حول رؤيته القطار والطائرة – أشياء يحار في وصفها لتقريب صورتها إليهم، وتتخذ المؤلفة بصوتها الضمني من القصة منطلقاً لمهاجمة من يقتصرون في حياتهم على ما ألفوه دون رغبة في تخطي الماضي إلى الحاضر والمستقبل.

756- التكرلي، فؤاد، الأعمال الكاملة، المجلد 5- القصص، تاريخ القصة: 1998.

الوقائع، ويُبرز أنه أساء فهم جارته رباب، وأنه قتل زوجته بطريق الخطأ، ويحاول دون جدوى إيجاد مخرج عقلي لأوهامه، وقد "بيّن أطباء الأمراض العقلية أن الكثير من التفككات والتبديات العقلية في الفرد ناجم عن انكفائه من الحقيقة إلى مجرد عالم باطني"[757] وفي الختام فإن القصص الثلاث تُجمع على توهّمه رؤية زوجته القتيلة حيةً عند موقف الحافلة، غير أن تفاصيل لقائه بها تختلف أيضاً من قصة لأخرى.

إنّ الزمن في هذه القصة المكررة بعدة صيغ، يظهر بشكل زمنين أساسيين: زمن الماضي، وزمن الحاضر، حاضر الرجل الذي يصعد إلى شقته القديمة التي غادرها قبل سنتين. وفي القصص الثلاث الجزئية يتحاور الحاضر مع الماضي، فماضي الرجل يطلّ من خلال حادثتين، إحداهما ـ أي قتل زوجته ـ تعود إلى زمن قريب جداً، وأخرى أي اتفاقه مع جارته رباب تعود إلى زمن أسبق. ويسترجع الرجل هاتين الحادثتين بشكل متقطع في القصص الثلاث. الأمر الذي يجعل المتلقي يوازن بين الأزمنة، ويحاول إيجاد رابط بينها ومعرفة الجميل من القبيح وسط حالة العذاب والضياع التي يعاني منها الرجل، ولكنه لا يفلح في ذلك إلا مع ربط خيوط الأحداث ببعضها، بالإضافة إلى محاكمة الحالة النفسية والعصبية للسارد. فالمرأتان: زوجته ورباب تقعان على طرفي نقيض، ثم تتبادلان المواقع في وعي السارد مع نهاية القصة، فإعجابه برباب جعل منها حالة جميلة مقابل زوجته التي اختلق لها تهمة تجعلها قبيحة وتسوّغ له قتلها. غير أن تهيؤاته في نهاية القصة تجعل من زوجته كائناً جميلاً خيالياً، ويؤدي صدّ رباب له بجفاء إلى تصنيفها في خانة المحيّر والمشكوك في طبيعة جماله.

ولا تقتصر استرجاعات السارد على الزمن الماضي وإنما تستمرّ إلى الحاضر القريب، فهو يقف في "الغيمة الأولى" عند باب شقته، ويسترجع تفاصيل البناء التي رآها قبل قليل كنوع من اليقين من أنه في الطريق الصحيح: "فقد مرّت على بصري تلك الرسوم المشوّهة على الحيطان، وبقع الطين والقذارات الأخرى بانتظامها المألوف، مما منحني، مع رائحة البناية العطنة، شعوراً

757- ديوي، جون، الفردية قديماً وحديثاً، ص145.

بالارتياح المتأتّي من وجودي في مكاني الخاص"[758]. فالقبح المحيط به يؤثر إيجابياً في بثّ الطمأنينة والراحة في نفسه، الناجمتين عن ألفته للمكان وأنه في بيته، وهذا يترك انطباعاً في المتلقي بأنه مُقبل على المكان. غير أن "الغيمة الثانية" تكشف تطوراً في الموقف ذاته الذي يتواتر تكرارياً، فالرجل يستاء من مظاهر البناية على رغم ألفته لها، إنه يبدو شخصاً غير مقبل على المكان، بل هو مضطر إلى المجيء: "لقد أنهكتني السلالم الستة وبعثت الغثيان في نفسي تلك الرسوم المشوهة على الحيطان وبقع الطين والقاذورات الأخرى... يضاف إليها هذه الجيفة الشخصية التي منحتني راحة متأتية من وجودي في مكاني الخاص"[759].

واللافت أن الرجل في **الغيمة الثانية** يعاني منذ بداية السرد من "وقت تضيق فيه الأنفاس وتخيم فيه بإصرار غمامة قاتمة عليّ، وهو ما أكرهه كرهاً شديداً"[760]، في حين أنه في **"الغيمة الأولى"** لم يتحدث عن الغيمة لأول مرّة إلا أثناء لقائه بالجارة رباب "وقفتُ، شاعراً بالغيمة تزداد كثافة في رأسي. إنها تخيم عليّ منذ ليلة أمس، مثل وحش"[761]. أما في **"الغيمة الثالثة"** فإن الغيمة يتم الإشارة إليها على أنها قد استولت عليه وتعيقه بعض الشيء عن استيعاب ما حوله، ومع ذلك فإنها تسهم في الانطباع السلبي لديه وفي زيادة شعوره بالإرهاق: "إنه دوار يجعلني كمن يدس رأسه في غيمة سوداء. إلا أني استطعت، مع ذلك، أن ألمح الرسوم المشوهة على الحيطان وبقع الطين والوساخات الأخرى؛... مما منحنى شعوراً بأني في مكاني الخاص حقاً... ويخيل إليّ أن إحساسي بالانقباض هكذا وبالكآبة تعصر قلبي، يعودان إلى سبب لا يسعني تذكره أو معرفته بالضبط"[762].

إن هذا الاسترجاع الذي يحتوي على توقّف الأحداث من أجل وصف حالة الرجل السارد يتكرر مع خروج الرجل من البناء، ودخوله في الشارع الذي

758- التكرلي، فؤاد، الأعمال الكاملة، المجلد 5- القصص، ص19.

759- نفسه، ص25.

760- نفسه، ص25.

761- نفسه، ص20.

762- نفسه، ص32.

يكرهه ويعبر عن كرهه منذ **الغيمة الأولى**: "خرجتُ إلى الشارع الذي أظلمت نواحيه وزواياه؛ كان مفترضاً فيّ أن أكون على ألفة به ومعرفة... إنه شارع كريه لا يفصح عن نفسه، وأنا أمقته"[763]. وفي **الغيمة الثانية** يتوقف ليصرّح برأيه: "انفتح الشارع المظلم أمامي. لم آلف هذا الشارع رغم الزمن الطويل... لا بل إني أمقته! هو ليس كريهاً فحسب بل مغلقاً أيضاً ولا يفصح عن نفسه البتة"[764]. ويكتفي في **الغيمة الثالثة** بعبارات مقتضبة لا توضح موقفاً محدداً بالكره تجاه الشارع "لم ينفتح الشارع أمامي، وبدا لي مغلقاً كما كان منذ الأزل، فأخذت أغذ خطاي ببطء قاصداً منابع النُّور البعيدة"[765].

لقد غلب على نتاج فؤاد التكرلي القصصي في بداياته القضايا ذات الطابع العائلي والمشكلات الاجتماعية الخاصة البعيدة نوعاً ما عن هموم المجتمع. وتحتوي هذه القصة أجواء شبيهة ببداياته كما في قصتيه **"العيون الخضر"** و**"المجرى"**[766]، إذ يتكرر نموذج الرجل الذي لا يفهم المرأة في **"العيون الخضر"** حيث لا يجرؤ الشاب على الاقتراب من المومس شفقةً عليها، فتبادل المرأة شفقته بغيظ وغضب وتطرده بعيداً. وكما في قصة **"المجرى"** ففيها يعيش الرجل في تخيلات ويتوهم أن المرأة الألمانية تحبه وترغب في العيش معه، ثم يصحو على حقيقة أنه واهم، وأنها تستغرب منه هذا التصور، ليدخل في دوامة يشعر فيها بعدم الوفاء لزوجته.

إن عبد الكريم ـ السارد في قصة **"غيمات"** يعيش أجواء مشابهة للقصتين السابقتين، ولكن الفارق أن هذه القصة ـ تاريخها 1998 ـ تختلف عن القصص السابقة في التقنية الزمنية المستخدمة. فالزمن الماضي يقفز إلى ذاكرة عبد الكريم أثناء حديثه مع رباب التي تفتح له باب الشقة، ويتدرج في الغيمات الثلاث، فيتباطأ السرد في مونولوج يتعجّب فيه عبد الكريم من جارته رباب ويستعرض أجزاء من الماضي. إنه لا يفطن إلى أن رباب مالكة

763- نفسه، ص21.

764- نفسه، ص28.

765- نفسه، ص35.

766- دُرست هاتان القصتان مفصلاً في فصل: وعي الجميل.

الشقة قد سكنتها بعد أن انتهى استئجارهم لها وانتقل مع أسرته إلى مسكن آخر.

إن صورة رباب أمام عبد الكريم من جهة وفي ذاكرته من جهة أخرى تتطور مع تقدم السرد في الغيمات الثلاث، ففي الأولى يظهر ثوبها المنزلي الأزرق المنحسر، ويتعجب السارد في حواره الداخلي من أنها تسكن منزلهم، مما يدل على أنه غير واعٍ لما حصل في الزمن الماضي. وفي **الغيمة الثانية** يزداد انكشاف ثوبها ويزداد اعتقاده بأنها مجرد ضيفة لديهم في البيت. أما **الغيمة الثالثة** فيظهر طرف جسد رباب العاري عبر فتحة الباب، ويستعيض السارد بالحوار بديلاً عن المونولوج سابقاً: "بلى لقد تحدثنا. تحدثنا بغموض. نعم؛ لكننا اتفقنا. اتفقنا أن أنهي ذلك الأمر وأرجع إليك. تراك نسيت يا رباب؟ / ما هذا الكلام؟ ولكن... ما هذا الكلام؟ أنا لا أفهم شيئاً / دعيني إذن أشرح لك قليلاً وأذكرك بأحاديثنا... أحاديث العيون. / لا تبدو لي بصحة جيدة يا سيد عبد الكريم. ما هذا الكلام الغريب!"[767]

فالحوار هنا بوصفه مشهداً يكاد يساوي فيه زمنُ السرد زمنَ الحكاية ينقل دهشة الجارة رباب من كلام عبد الكريم، ويعطي المتلقي انطباعاً بأن عبد الكريم شخص مجنون أقدم على قتل زوجته وهو يعتقد أن جارته القديمة تبادله مشاعر الإعجاب. وهنا يعيد المتلقي النظر في ترتيب العلاقات الزمنية عند عبد الكريم، ويشكك في صحة أقواله، فهو في **الغيمة الثانية** ـ التي تكشف كثيراً من أحكامه على ما حوله ـ يواجه المرأة التي تخيّل بأنها زوجته بقوله إنه كان يشك في سلوكها وأنه ضبطها مع رجل آخر وقتلهما بلا رحمة. هذه الحادثة لا تتكرر الإشارة إليها. ويقتصر الأمر على صورة زوجته والدماء تسيل منها في الغيمات الثلاث ومشاعر الندم التي تجتاحه.

ومن اللافت أن عبد الكريم يقارب بين صورة زوجته وصورة رباب من خلال اللون الأزرق، فثوب رباب المنزلي أزرق، والمعطف الذي رآه عند الموقف أزرق اللون، وتخيل أن المرأة التي ترتديه هي "منال" زوجته. وتتكرر هذه الصورة في الغيمات الثلاث حيث يحاول أن يستعطف المرأة على الرغم

767- التكرلي، فؤاد، القصص، ص34.

من أنه يكتشف أنها ليست زوجته لا سيما أنها تواجهه: "مجنون. مجانين في كل مكان. أعوذ باللـه"[768]. ومن هنا يجد المتلقي أن تداخل العلاقات الزمنية إنما هو انعكاس لحالة الجنون التي تظهر شيئاً فشيئاً ويسهم المتلقي في كشفها دون أن يتبين لعبد الكريم نفسه أنه مجنون.

وهذا يشبه بناء قصة **"يوميات مجنون"** للكاتب الروسي "غوغول"[769]، فالموظف الأربعيني يُعجب بابنة مديره ويتخيل أنها تحبه أيضاً كما هي حال "رباب"، ولكنه لا يسعى إلى الجريمة، بل إلى جملة من الأفعال آخرها تخيُّل أنه ملك، وبالنتيجة يصل إلى المصحّ العقلي دون أن يعي جنونه، بل إنه ينسى الآنسة التي تسببت في جنونه. وقد صيغت القصة على شكل مذكرات لا تخلو من تداخل الأيام والسنوات بشكل غير منطقي، بل تحمل دلائل الجنون بوضوح. أما عبد الكريم فتترك لنا القصة الحكم عليه والاستنتاج بأنه مجنون.

ويبرز تقاطع آخر مع قصة **"المعطف"** لغوغول[770] مع السمة الأبرز فيها وهي المعطف، فكما انبعث الرجل ـ الذي مات وقد سُرق معطفه في قصة غوغول ـ على شكل شبح يرتدي المعطف المسروق، فإن منال تتراءى لعبد الكريم في هيئة امرأة أخرى ترتدي المعطف نفسه "ولكنها منال، زوجتي؛ وهي تنتظر الحافلة مرتدية معطفها الأزرق الرثّ الذي أعرفه من بين مئات المعاطف"[771]، مع فارق أن معطف غوغول تخييلي مُقنع للمتلقي. أما معطف **"غيمات"** فهو مقنع لعبد الكريم فقط، ولكنه يؤدي دوراً في تعاطف المتلقي في النهاية مع المرأة المقتولة. إن الرجل صاحب المعطف في "معطف غوغول" يدفعنا إلى أن نعدّه تراجيدياً بائساً نحزن معه، أما عبد الكريم فشخصية مشوّهة معذّبة ربما نحزن عليه لأنه مجنون، ونحاول إعادة بناء العلاقات الزمنية التي كان يمكن للحياة أن تستمر فيها لولا جريمته.

يظهر التكرار على شكل تواتر تكراري في قصص كثيرة، فـ"لا يقع منطوق سردي فحسب، بل يمكنه أن يقع مرة أخرى، أو أن يتكرر مرة أو عدة مرات

768- نفسه، ص30.

769- غوغول. نيقولاي، المفتش العام (قصص)، ترجمة: غائب طعمة فرمان - د. أبو بكر يوسف، دار رادوغا، موسكو، 1987، ص326.

770- نفسه، ص356.

771- التكرلي. فؤاد، القصص، ص35.

في النص الواحد"[772]، إذ ترد على لسان الشخصيات عبارات تختص بأحداث أو أحوال نفسية تجاه ما يحيط بها، الأمر الذي يثير جدلاً بين زمنين، زمن الشخصية الحاضر، والزمن الماضي الذي تستحضره رغماً عنها أحياناً.

ففي قصة "**موعد النار**" لفؤاد التكرلي[773] يتواتر استرجاع الرجل المتسلل لتخيّله منائر الكاظمين التي يحلم بالوصول إليها، ويتكرر هذا الاسترجاع مع ازدياد وطأة الألم والعذاب الجسدي والنفسي عليه أثناء هربه من مطارديه "هناك ينتظرونه قرب نيرانهم الطيبة التي تلمع كمنائر الكاظمين... المنائر الذهبية اللامعة"[774] و"الكاظمية ومنائر الذهب وكل أمانيه التي كان سيطلبها من الإمام كاظم ستموت معه هنا"[775]. فالمنائر رمز إلى المكان الذي يحمل قيمة جميلة مستمدة من جلال الشخصية الدينية التي مرّت على وفاتها قرون طويلة وزمن مديد مقابل عذاب اللحظة الراهنة، وقبح مطاردي الرجل المتسلل لأنهم يعيقونه عن بلوغ هدفه.

كما تشترك قصتا "**الحائط والحكايات الحزينة**" لفؤاد التكرلي[776] و"**الدانوب الرمادي**" لغادة السمان[777] في أن الشخصية الرئيسية في كل من القصتين تُكرر عبارات تتمحور حول وعي الندم وضرورة النسيان بين زمني الحاضر الأليم والماضي الذي كان يحتوي بعضاً من الجمال، كما هو الرجل الذي يعي جرمه ويتحسر على أنه قتل ابنته: "ولا أدري لماذا. ولكنه بدا لي خطيراً... هذا التاريخ، ألا تراه كذلك؟"[778]، "وماذا في ذلك؟ هل يؤثر هذا في شيء على الحوادث التاريخية التي ثبت وقوعها وتأكد؟"[779]، "لماذا؟ هل تظنّ أن كل ما حدث في الماضي، بلا معنى؟"[780] "إنها تلاحقني أينما ذهبت، أينما توجّهت لا تتركني

772- جينيت. جيرار، خطاب الحكاية، ص129.

773- التكرلي. فؤاد، القصص، تاريخ القصة: 1955 (دُرست هذه القصة في فصل سابق: وعي المعذّب).

774- نفسه، ص181.

775- نفسه، ص183.

776- نفسه، تاريخ القصة: 1998 (دُرست هذه القصة في فصل سابق: وعي المعذّب)3.

777- السمّان. غادة، رحيل المرافئ القديمة، تاريخ القصة: 1972، (دُرست هذه القصة في فصل سابق: وعي المعذّب).

778- التكرلي. فؤاد، القصص، ص36.

779- نفسه، ص66.

780- نفسه، ص68.

لحظة ولا تختفي عن بصري... لا صورة في حياتي غير صورتها، أتفهم؟ لا أحد يناديي غيرها، أتفهم؟...الآن إذ تفهم أي خطأ فظيع ارتكبتَ، فكل شيء يحدث لك كأنه حدث قبل ساعة، كأنه حدث قبل لحظة؛ ويتكرر الأمر عليك، ويتكرر الروع والعذاب"[781].

وتتكرر عبارات الساردة في قصة الدانوب الرمادي متألمة على خطئها القاتل الذي تتصور أنه أودى بحياة أخيها المناضل: "بذلك كله أعبئ إبرة هربي وأغرسها في عروقي - كلما جنّ في أحشائي عذاب الصحو لأهرب ولأنسى... أنسى... أ... ن... س... ى"[782]، "الهرب... أنا هنا لأهرب... لأنسى... أنسى... أ... ن... س... ى"[783]، "وانطلقتُ في الدنيا أبحث عن مخدرات أخرى... لأنسى... أنسى... أ... ن... س... ى"[784]، "وأمتهن التخدير، وأستوطن الضياع، وأستميت لأنسى... أنسى... أ... ن... س... ى"[785].

* * *

781- نفسه، ص72.
782- السمان. غادة، رحيل المرافئ القديمة، ص8.
783- نفسه، ص10.
784- نفسه، ص17.
785- نفسه، ص23.

وعي المكان جمالياً في السرد القصصي

يستمد المكان أهميته في القصة من كونه العنصر الذي يجمَع السارد والشخصيات في حيّز محدّد الأبعاد، وقد تتعدد الأمكنة بتعدد الأحداث والاسترجاعات الزمنية لدى الشخصية، وغالباً ما يؤثّر المكان في نفسية الشخصية ووعيها لما حولها من قيم جمالية، أو يكون سبباً في اندفاع الشخصية إلى تكوين رؤيتها الخاصة.

ويتّسم المكان المادي في السرد القصصي العربي المعاصر بحضوره الثانوي قياساً إلى حضور أفكار الشخصيات وهواجسها، الأمر الذي يجعل المكان المعنوي الذي تصوغه الشخصية وتحلم به هو السائد. إنّ هذه القصة بطبيعتها لا تخلو من عنصر المكان، فكل الأحداث لها إطار مكاني عام محدَّد غالباً بالبلد أو بكونه مدينة أو قرية أو موقعاً جغرافياً. غير أن المكان المخصَص يقتصر على إطاره الخارجي، دون أن يؤدي بطولة أو يكون ذا تأثير فاعل في الشخصية وفي توجيه الأحداث. ويغلب أن تستأثر شخصية من شخصيات القصة بحجم كبير من السرد لتعلن عن نفسها وحضورها بمشكلاتها وهمومها ومعاناتها، الأمر الذي يجعلها الموجود الأول، ويصبح كل ما عداها من مكان وشخصيات أخرى عناصر ثانوية مكمّلة لصورة الشخصية الحاضرة. ويرجع ذلك إلى الوعي الباطن لدى السارد بالرغبة في الاستفادة من المدى المحدود في القصة استفادة قصوى إلى آخر حدّ ممكن ولو كان على حساب ما يحيط به، لسبب أنه يجد تجسيده في القصة لأنه ليس ثمة مساحة متنفس مباشر له في الواقع المعيش خارج السرد.

ويتناول هذا الفصل تجليات وعي المكان في القصة العربية المعاصرة، كما يتجلى من خلال كل من: المقهى، والمعذب، والبيت، والاغتراب المكاني، لما لها من أثر في تشكُّل وعي الشخصيات ونقل وعيها إلى المتلقي بالقيم الجمالية

المعيشة وفق رؤية كل سارد. إنّ الألفة حاصلة بين الشخصية وعالمها المحيط أو على الأقل مع أماكن محدودة تتردد عليها كثيراً، كالمقهى أو حتى البيت. ولكنها ألفة التعوّد، وألفة تنم على قهر مكبوت وألم مستعاد في عملية أقرب إلى جلد الذات منها إلى محاسبتها أو المواجهة بالحقائق.

* * *

1. المقهى

يرتبط المقهى بالرغبة في قضاء الوقت بعيداً عن انشغالات الحياة اليومية. فهو وقت حرّ لممارسة الهوايات الجانبية كالحديث مع الأصدقاء أو لعب الطاولة والشطرنج، أو عدم القيام بشيء على الإطلاق سوى شرب الشاي أو القهوة والتدخين. وتختلف صورة المقهى الخارجية في القصص العربية بحسب الزمن الذي تدور فيه القصة، وبحسب مكانة المقهى والدور الذي يؤديه في حياة الشخصيات والنماذج الاجتماعية من حوله، إلا أن صورته الداخلية تعبق بالمفارقات وإثارة الأسئلة التي تبحث عن حلول أو تُترك مبهمة في نهاية القصة[786].

* * *

تضعنا قصة "**نبوءات الشيخ سلمان**" لعبد السلام العجيلي[787] في بيئة المقهى الشعبي حيث يسرد أحد الجالسين حكاية ذهابه إلى فلسطين وعودته

786- ثمة قصص كثيرة تشترك في دور المقهى بوصفه باعثاً على وعي الشخصيات عذابها ومعاناتها من المجتمع المحيط بها، كما في القصص المدروسة في فصلي وعي الجميل، ووعي القبيح، كقصص: حيطان عالية، الطريق إلى المدينة، أيها القادم الجميل، عشاء برفقة عائشة، منتظرو قطار السادسة، عائشة، الهزيمة، أصفار متعانقة، العميان.

787- العجيلي. عبد السلام، فارس مدينة القنطرة، دار الشرق، بيروت، ط2، 1979، تاريخ القصة: 1965.

منها، وإلى جوار السارد ثمة صاحب المقهى ومجموعة من الجالسين الذين يؤدون دوراً سلبياً في الاكتفاء بالاستماع. مما يعطي المتلقي إمكانية تخيّل الأحداث الجسام التي مرّ بها السارد. لا سيما أنه الذي يسكر في الخمّارة بلا مسؤولية، صورةٌ للسنوات التي تلت ضياع فلسطين، وما هو إلا شاهد على حقبة من الزمن. فحال ضياع الأراضي الفلسطينية والعربية، على الرغم مما بُذل في سبيلها من الرجال والقتال على مراحل متعاقبة، هو ما يجعل السارد يعاني اللوم والتحسّر كمن يقف على أطلال مجد دارس. لقد سبق له أن مضى مع صديقه ومجموعة من صحبه المتطوعين العرب في هدف محدد نحو تحرير الأراضي المحتلة، وأثناء التنقل بين القرى كان لهم أن يتعرفوا شخصيات جديدة تُحالفهم وترحّب بهم لينضموا إليها في التحرير. وبهذا فإن بيئة الحكاية الداخلية ـ التي يرويها السارد ـ تختلف عن بيئة المقهى، وتمثّل الوجه الآخر الحيوي، حيث التصرف الفاعل وهمّة الشباب.

ينصبّ قسم كبير من الحكاية الداخلية على رغبة الشباب في كشف سرّ مضيفهم في القرية الفلسطينية "الشيخ سلمان"، وجلّ ما خرج به السارد هو ما يشبه النبوءات يصرح بها الشيخ: "لو تعلم... أقول لو كان لك عقل لما كنت هنا. ليس هذا علماً بل هو تفكير... أما العلم فأنت وأمثالك عاجزون عنه يا بني. تتمسى على خير!"[788] إن الشيخ سلمان كان يتحدث كالعارف بما سيحصل من تشتت العرب قتلى في فلسطين، وعودة القليلين منهم إلى ديارهم، وكان يستشرف في حديثه مع السارد ضياع فلسطين، وإهمال العرب إياها. أما القصة فلا تبيّن تفاصيل ما جرى بعد حديث الشيخ سلمان، سوى أن السارد عاد إلى أرضه وهو لا يزال على قيد الحياة، شاهداً على تحقق ما قاله الشيخ سلمان، فقد ضاعت أراضي فلسطين بما فيها المنطقة والقرية التي مكثوا فيها للانطلاق إلى غيرها محررين. وتبقى نبوءات الشيخ سلمان محيرة، هل هي خبرة السنوات وحنكتها ما أوصله إلى الحكمة، ومعرفة خفايا الأحداث وعلاقاتها؟ أم أنها أمور غيبية يستوحيها من كتب مقدسة؟

788- نفسه، ص130.

إن الصفة الروحية التي صورها السارد بشأن الشيخ سلمان تشير إلى أن كلامه نابع من معرفته بالتراث وبالكتب المقدسة، وهذا يجعل ما يصدر عنه من حديث لا يقتصر في مرجعيته على حكمة السنوات فحسب، بل يدخل فيها جانب غيبي غير مدرك. وفي الأحوال جميعاً فإن التراجيديا بضياع فلسطين تتحقق بشكل موضوعي سواء أكان الدليل هو التراث والحكمة أم الكتب، وما كان الشيخ سلمان إلا عارضاً من شأنه أن ينبّه الشباب إلى التفكير في حالهم والانتقال من تكتيك المعركة الآلي إلى الغوص المعنوي في بُعد النظر ووضع الخطط الفاعلة والجبارة للتحرر بطرق أكثر جدوى وشمولية.

لقد كان الشيخ سلمان صلة وصل بالضمير الجمعي، ونموذجاً لإمكانية الوعي العميق بالوضع السياسي، كان قيمة إيجابية في حكمتها، لم يتنبّه إليها في ذلك الحين، فكان الإحباط من نصيب الأيام القادمة بفقدان الجزء الأكبر من فلسطين. فقد أضاع الشباب فرصة تحقيق هدفهم، وباتوا كالسارد مجرد جلساء مقهى يجترّون الماضي في عالم مغلق.

تحتوي قصة "في المقهى" لمحمّد المخزنجي[789] على ثنائية من قصتين داخليتين لا رابط بينهما سوى المكان أي المقهى. وتتطرق القصة الأولى "الخرس" إلى نموذج خاص من الزبائن، وهم مجموعة من البكم الذين يرتادون مقهى معيّناً. وتُفتتح القصة بمقطع يفيد غياب فرد محدّد من هؤلاء الأشخاص ولذلك فإن النادل يُعرض عنهم جميعاً. ويقوم السارد العليم ـ بضمير الغائب ـ ببيان ما يعتري أفراد هذه المجموعة من عجز نظير غياب صديقهم، ويستذكر بالنيابة عنهم طقوس طلب المشاريب المتنوعة في حالة وجوده، ليكشف للمتلقي أن صديقهم هو الوحيد القادر على القيام بما يشبه الكلام. وفي هذه العملية اللفظية يتفاهم مع النادل، بما يوفر لهم طلباتهم ويحيطهم بجو طبيعي يشبه غيرهم من الزبائن "يصفق في البدء منادياً الجرسون: آآدان (يا حسن)، فيأتي "حسن" وينظر ماذا يشربون وماذا يطلبون، ويترجم لحسن: آمداداي (خمسة شاي)، وإيدنين إنفا (واثنين قرفة)".[790] إنهم

789- المخزنجي. محمد، رشق السكين، تاريخ القصة: 1984.

790- نفسه، ص77 - 78.

بواسطته يتغلبون على عجزهم عن التواصل ويشعرون أنهم أناس طبيعيون[791].

أما الآن ـ وصديقهم غائب غياباً مفاجئاً وقد اعتادوا التجمّع معاً ـ فهم يجلسون بهيئة مؤسية، لا يلتفت إليهم أحد، لأنهم عاجزون عن التواصل اللفظي، ومن الواضح أنهم أقل درجة من بقية الزبائن، لذلك فهم مهمَلون ومعذَّبون بانتظارهم الفرج بمجيء صديقهم. وعندما يصل صديقهم فجأة مطلاً من الباب يفرحون كل الفرح لمجيئه، فهذا يعدهم بالخروج من العذاب والعجز إلى جمال القدرة والقوة على التعبير، وجمال تحقيق رغباتهم في طلب ما يشاؤون من خدمات حُرموا منها قبل وهلة.

غير أن تطور الأحداث يعيدهم إلى النقطة التي كانوا فيها، إذ إن صديقهم مصاب بنزلة برد، يعبّر عنها بحركات يديه "ويبدي لهم عذره: يمسك بصدره متوجعاً ويشير إلى أنفه، ويلمس العنق ساعلاً... سعلات بلا صوت، أو بصوت كالفحيح الباهت، أبانتها لهم اللغة البكماء، فبهتوا"[792]، ويعني لهم هذا اختيار الألم والعجز مرة ثانية أكثر عذاباً من الأولى، لأنهم الآن مشمولون بالعجز مع مخلّصهم المعهود. ثم إنهم جميعاً لا يجدون أمامهم سوى التدخين وسيلة للتنفيس عما في دواخلهم، فلم يغادروا المقهى بل بقوا فيه كالمعتاد. ويمكن تأويل ذلك بأنه المكان الوحيد الذي اعتادوا المكوث فيه في مثل هذا الوقت.

أما القصة التالية "امرأة في المقهى"، فتمتلئ فيها المرأة بالخيبة والانكسار، ويضاف إليها في النهاية الخوف من الضياع. فثمة استثناء ـ كما في القصة السابقة ـ إذ تدخل المرأة ومعها ولد، مقهى مخصصاً للرجال، تلفت انتباه الجميع، مما يدل على أن ثمة أمراً مهماً دفعها إلى هذا المكان غير المألوف، وسرعان ما يأتي الحدث الأساسي: دخول الرجل الوسيم وجلوسه ومحادثتهما التي بدت فاترة ومتحفزة تشير إلى نوع من العذاب تعاني منه المرأة وهي

791- مرّ في قصص سابقة تناول السرد لذوي الاحتياجات الخاصة كما في فصل الجميل: جمال المرأة وظاهرة الإعاقة، على سبيل المثال.

792- المخزنجي. محمد، رشق السكين، ص78.

مضطرة إلى اللجوء إلى هذا الرجل لعلّها تجد الحل، أو أن مشكلتها تكمن معه في الأساس.

الولد هو الوحيد الذي لا يعنيه ما يجري، ويتسبب في جرّ الأمور إلى الأسوأ باندلاق محتويات الكوب على ملابس المرأة والرجل "راح الولد يحاول النزول وهي مأخوذة بالحديث مع الرجل، فاندلق الفنجان، ولوث بالكاكاو حذاءها وجوربها وحذاء الرجل ورجل بنطلونه، ففزعت ومالت محرجة"[793]. ولا يعرف المتلقي هل الرجل هو والد الطفل وطليق المرأة مثلاً؟ أم هو أخوها؟ أم شخص آخر؟ الواضح أنها لم تخرج من دائرة عذابها ولم توفق في التوصّل إلى نتيجة للقائها معه، لا سيما أنه خرج غاضباً بعد دفع الحساب للنادل، في حين تنادي طفلها باحثة عنه بين زحمة المقهى، فهو الشيء الوحيد الجميل الموجود بحوزتها[794].

تفتتح قصة "**الحائط والحكايات الحزينة**" لفؤاد التكرلي[795] بالسارد بضمير المتكلم، يناجي نفسه في مقدمة تتمحور حول البحث عن الحقيقة، وتُختتم أيضاً بهذا البحث، فما بينهما هو سرد ما جرى من أحداث دفعت السارد إلى إعادة النظر في الحياة، وهي دعوة للمتلقي كي يتوسع في البحث عن أسباب الحقيقة من خلال تأمل حياة عبد السلام، الرجل الذي التقاه السارد في المقهى.

يحتوي المقهى وقتَ الفراغ والتسلية الذي يمضيه كل من السارد وعبد السلام، ويزاول الرجلان هواية الشطرنج بعد المصادفة التي جمعتهما على طاولة في المقهى قريبة من حائط. ويؤدي جوّ المقهى البعيد عن هموم العمل والانشغالات اليومية للسارد دوراً في وعيه حال العذاب التي يعيشها زميله عبد السلام. من البدهي أن السارد ينظر أولاً إلى عبد السلام بوصفه الطرف الآخر الذي يلعب معه الشطرنج ومن دونه لا معنى للعبة. غير أن

---

[793]- نفسه، ص81.

[794]- تتخذ العلاقة بين المرأة والرجل منحى أكثر وضوحاً في قصة "قصة المقهى الغربي" لمحمد أبو معتوق (مجموعة: ليلة المغول، 1996). إذ يكون المقهى الشعبي واسمه السلطان سابقاً والجماهير لاحقاً، منطلقاً لأحد رواده الشباب يتطلع من نافذته إلى واجهة المقهى الفخم المقابل، حيث تجلس فتاة مع صديقها، وتتوالى الأحداث ليواجه الشاب خيبته.

[795]- التكرلي. فؤاد، الأعمال الكاملة، المجلد 5- القصص، تاريخ القصة: 1998.

ازدياد الألفة بينهما واللقاء شبه اليومي يجعلان السارد فضولياً تجاه عبد السلام "كنت آتي إلى مقهى "ياس" أيام الاثنين والثلاثاء والخميس، أحمل معي، في الغالب، كتاباً أدبياً لم أنهه"[796].

لقد سبق أن مهّد السارد للمتلقي الذي يتوجه إليه بالخطاب حول اهتمامه بشخصية عبد السلام، فهو يربط بينه وبين الحائط الذي يوحي بالحزن، فالسارد يقرن شخصية عبد السلام بالحكايات الحزينة، ويُطلع المتلقي على السيرة الحزينة والمؤلمة لعبد السلام، فقد أعمته لحظات الغضب والشك، فقتل ابنته متوهماً أنه يدافع عن شرف العائلة. أُودع السجن سنتين توفيت خلالهما زوجته، وبذلك فقد عائلة مثالية كان يحظى بها ويفاخر بين الناس.

لقد انقلب إلى شخصية معذّبة تثير الشفقة وتثير اللوم في آن "هذه الرغبة الشيطانية لممارسة لعب الشطرنج... تحثني على الذهاب لملاقاة ذيّاك المعذّب عبد السلام في زاويته المظلمة"[797]. إن من الواضح أن السارد يتجاهل الحديث عن ماضي زميله، مراعاةً له، ورغبةً في حمله على اللعب بصفاء. وتكمن مفارقة في وصف السارد للشطرنج "ففي هذه اللعبة النبيلة، فن معقد وروح علمية محايدة وعقل يجب ألا يتعب"[798]، فنُبل اللعبة يقابل همجية عبد السلام وتخلّفه في إقدامه على القتل العمد، وهو الرجل الذي سكن أبوه العاصمة بغداد منذ زمن طويل، قاطعاً علاقته بمدينته الجنوبية "كان منقطع الجذور بالكامل، فقد سبق لأبيه أن هاجر من مدينته الجنوبية إلى بغداد قبل ولادته هو، فاستقر فيها ولم يُعد صلته بأهله"[799].

يحاول السارد من خلال الشطرنج أن يقلّب أوجه الحياة ويتحاور مع عبد السلام بلغة البيادق وأحجار الشطرنج، ويُظهر السرد معرفة الطرفين باللعبة، فثمة مصطلحات كـ"الافتتاحية الإسبانية" وحديثٌ بينهما حول كتاب باللغة الإنكليزية كتبه أحد أبطال اللعبة، اللعبة النبيلة في مواجهة واقع غير نبيل.

796- نفسه، ص62.

797- نفسه، ص69.

798- نفسه، ص59.

799- نفسه، ص62 - 63.

وعن طريق الشطرنج، يجد السارد نفسه منساقاً إلى حديث مع عبد السلام حول قضايا التاريخ ومصائر الناس، وكيف يتم التلاعب بذكر الحقائق والأحداث، إنهما يتحدثان عن أرسطو ويصرّح عبد السلام برأيه: "تكملة فكرة أرسطو هي أن ما حدث فعلاً لا يمكن شرحه بالإشارة إلى قوانين عامة"[800]، ويزداد نفور عبد السلام من الكتاب المركون إلى جوار السارد والحاوي على هذه الموضوعات.

إن عبد السلام يستثار إلى درجة كبيرة، مما يدل على أنه أخذ يبلغ درجات متقدمة في وعي العذاب، ويترك السارد الفرصة للمتلقي كي يخمّن أن عبد السلام يستعيد في ذهنه بالتأكيد ما مرّ به سابقاً وأن الأوان قد حان كي يفكّر جدياً بمكانه في الحياة وهو القاتل الذي ارتكب جريمة تعذّب ضميره الآن أكثر من أي وقت. يناقش بينه وبين نفسه فكرة أن الأحداث سبَبُها الإنسان الذي يتحكم بها، فهو قادر على موازنة تصرفاته، وليس كل ما يجيء خارجاً عن إرادته. يتساءل عبد السلام: "تمتلكنا الأفكار الرديئة المتوارثة، لأنها الوحيدة التي نجدها حين تتأزم الأمور؛ ثم نظنّ أننا حكّمنا عقولنا، فنرتكب العظائم براحة بال."[801] هذا ما يجعل المتلقي يفكر بأن عبد السلام يندم أكثر فأكثر على كل ما فعل، ويحسّ أنه غير جدير بالحياة بعد أن حرم أقرب شخصين إليه منها. إن حديث السارد عن رواية تتناول هذه القضايا يحفز عبد السلام إلى قراءتها، ثم إنه يعدل عن استعارتها، فيفاجأ السارد في اليوم التالي بخبر انتحار عبد السلام.

لقد وجد عبد السلام أن لا فائدة من قراءة الكتاب، بل قرر أن نهايته هي الحدّ الأقصى من العذاب. وفي اللحظات الحاسمة في يومه الأخير كان عبد السلام يلمّح للسارد بأنه يرى صورة على الحائط وأن الصورة تناديه وتدعوه لفعل شيء "أترى الصورة هناك؟... أعرف هذه الإشارات جيداً. لن تخفى عليّ، فقد كنت أنتظرها. هنالك من يريد أمراً خاصاً منّي. أعرف ذلك"[802]. لقد صار الحائط المقابل جزءاً من طقوس المقهى، وشاهداً على النقاش بين الصديقين،

800- نفسه، ص66.

801- نفسه، ص75.

802- نفسه، ص71.

إنه عنصر ثالث. لقد قطع عبد السلام علاقته بالعالم البشري من حوله قسوةً على نفسه وابتعاداً عن مسببات الألم "لستُ جاهلاً بأنك تعلم كل شيء عنّي، فالناس هنا لا يتركون شقاء الآخرين يخفى على أسماع الغير"[803]، فكان أن تحدّث إليه الحائط، وكأنه مرآة تعكس صدى نفسه، فحتى ما هو نموذج للحياد كالحائط، أصبح يقف إلى الطرف الآخر. لم يعد عبد السلام ينتمي إلى الحياة، فكانت مغادرته.

تشترك قصة "**حدَثٌ في مقهى المنظر الجميل**" لمحمد المنسي قنديل[804] مع القصة السابقة "**الحائط والحكايات الحزينة**" في عنصرين هما: لعبة الشطرنج، والتساؤلات عن حقيقة الوجود وتداخل الحياة بالموت. ويسعى السارد العليم ـ بضمير الغائب ـ إلى توضيح علاقة الشخصية الأساسية في القصة "عيسى البارودي" بعصره والعالم الذي يعيش فيه، ومع توالي نقاط التنبيه إلى الواقع يكتشف المتلقي أزمة العلاقة بين عيسى وواقعه، وأنه رجل متقاعد يرتاد المقهى مع رفاق درب عمره، إلا أنه يعاني، وفي المقهى يعي شيئاً فشيئاً أنه مأزوم ومعذّب وأنه لا يحتاج إلى مواجهة فكرة الموت، بقدر ما يواجه حاجته إلى الحكم على سنوات حياته التي مرّت بكل ما فيها من أصدقاء وأفراح وأحزان.

إن وعي عيسى يبدأ بانفعال الخوف الذي يتملّكه جرّاء إقدام جارهم في الطاولة القريبة على إبداء رغبته في لعب الشطرنج معه "فليسمح لي "عيسى بك" أن ألعب معه دوراً. صوتٌ أجوف وحروف متآكلة، يدير عيسى رأسه، فيجد الرجل ذا النظرة الميتة واقفاً أمامه. يعجز عن الرد المباشر، يظل مسمراً وعيناه مشدودتان إلى وجهه"[805]. عيسى المنتصر دائماً طول خمس سنوات في لعبة الشطرنج ينساق وراء النظرة المخيفة لهذا الرجل الدخيل ويجد نفسه مشدوداً مع أصدقائه إلى قبول الدخول في الجولة.

يمثل لعب الشطرنج مع الرجل الغريب المخيف مواجهة بين عيسى وحياته، ويتداخل في مخيلته الواقع بالخيال، إن اللاعب الغريب يدخل معه

---

803 ـ نفسه، ص74.

804ـ قنديل. د.محمد المنسي، عشاء برفقة عائشة، تاريخ القصة: 1999.

805ـ نفسه، ص31.

في شبه رهان على وجود أصدقائه، وفي غمرة اللعب يفاجأ عيسى بالنقلات غير الحذرة التي يقوم بها الخصم، وتراوده أفكار وتساؤلات حول جدوى حياته، ومصداقية علاقته بأصحابه، وهل كان كل ما عاشوه جميلاً؟ أم أنه تقليدي لا جديد فيه؟ لقد تطرق إلى ما هو جميل ومحمود فقط في نظر المجتمع "عاشوا مستورين، بلا مآسٍ كثيرة ولا أفراح غامرة، دون انتصارات أو هزيمة غادرة، ولكن في ظل أفق شاحب متوازن يسوده بعض من الإحباط والرضا المختلط بالمرارة"[806]. كما تطرّق إلى المصاعب والأزمات الناجمة عن الصراعات وتقييد طموحات المرء بأسباب واهية تستضعفه: "ذات مرّة أوشك أحدهم أن يصبح وزيراً لولا أن تقارير الأمن أدانت واحداً من أقاربه الأبعدين وأبعدته عن المنصب"[807]. ولكنه ينسى أنّ خصمه خبير به، وقد تدرب على مراقبته فترة طويلة "أعرف طريقتك في اللعب، راقبتك ورأيتك دون أن تراني"[808]، فعيسى يدفع أمام طاولة الشطرنج ثمن غفلته عن مراقبة حياته وتقييمها طول الفترات الماضية، في حركة موازية لإهماله مراقبة وجه الرجل الغريب الذي هزمه في النهاية مرتين.

هذا الرجل الغريب ذو المظهر المخيف "حدقتا الرجل ليستا فارغتين كما اعتقد لأول وهلة، فهما عينان ذات لون واحد باهت مائل للصفرة، بلا دوائر من أي لون في وسطهما، دون بؤبؤ، يقف طويلاً فارعاً في ثياب سوداء خالية من التفاصيل أيضاً، أصابع يديه تبدو معقوفة وأطول من المعتاد والجلد الذي يكسوها أكثر شحوباً"[809]، هو صورة من ضمير عيسى، لا سيما أنه يفطن إليه "لا يدري ماذا يفعل والرجل منتصب أمامه كأنه يطالبه بثأر قديم"[810]، ويسأله متخوفاً من هويته "من أنت، ملاك الموت مثلاً؟"[811] ومن ثم فإن عيسى يتساءل عن ماهية الوجود وحقيقته ويدخل في متاهات يحاول أن يجد من خلالها مكانته في الحياة. إنه يعي لسببٍ ما بأن حياته لم تكن

806- نفسه، ص37.

807- نفسه، ص37.

808- نفسه، ص32.

809- نفسه، ص31.

810- نفسه، ص32.

811- نفسه، ص34.

مطابقة للمثل الأعلى، بل كانت عادية جداً لم يحقق فيها شيئاً متميزاً، ولذلك فقد بدأ وجود الآخرين المادي يتلاشى من حوله، وبات هو مهدداً بالاختفاء أيضاً.

وهنا يتداخل السرد في نوع من التجريد ولكنه يحاول تقريبه إلى المتلقي بما يقرر السرد أنه أحداث، في حين أنه قريب من كونه هلوسات يصاب بها عيسى. فبائع الفول السوداني صاحب الرهانات على حبات الفول مع زبائنه، يتوازى مع رهان الرجل المخيف ذي الملابس السوداء والنظرة الغريبة حول وجود أصحاب عيسى. كما أن الحاوي الذي تُخفق حيلته فتشتعل النار في فمه، هو الآخر صورة من عذاب عيسى، واستماتته للحفاظ على أفكاره القديمة المثالية الراسخة في ذهنه في مواجهة نار الغريب المعنوية في تهديده له.

يشعر عيسى بالاغتراب عن العالم المحيط به، في البيت، وفي المقهى، ففي البيت ينشغل حفيده عن كل ما حوله بجلوسه إلى جهاز الكمبيوتر. ويحضر هذا الجهاز أيضاً في المقهى، حيث يتوسع صاحب المقهى في جلب أجهزة ألعاب الكمبيوتر لاجتذاب المزيد من الزبائن الأطفال الصاخبين. ويعي عيسى أخيراً أنه أمام عصر جديد تتقنّع ظواهره بلبوس قديم كما هو الرجل المخيف "أو ربما كان هناك عالم آخر موازٍ لهذا العالم، عالم مطابق ولكنه وهمي، أو ربما كانت هناك آلة عملاقة، كومبيوتر فائق الذكاء مثلاً، استطاع أن يخلق هذا الوهم الكامل المثال"[812]، فهو تمكّن من إيجاد الصلة بين الاثنين، لا سيما أن السرد مهّد في البداية لإمكانية قيام الكمبيوتر مقام اللاعب الآخر. إنه خصم جديد حتى في الشطرنج "تحدّاني حفيدي "حمادة" هذا الصباح، قال إن جهاز الكومبيوتر الصغير الذي يلعب عليه يمكن أن يهزمني في الشطرنج"[813]. وهكذا تتجه فكرة الوعي في القصة إلى رغبة عيسى في مواجهة معطيات الواقع الجديد انطلاقاً من وعيه بوجوده في المجتمع الأوسع، وخروجه مما هو فيه من قوقعة مع أصحابه.

812- نفسه، ص44.

813- نفسه، ص31.

لقد تسبب لقاؤه بالرجل المخيف في إعادة النظر بماضيه، واستحضار التجارب الحقيقية الجميلة والخبرات المادية المعيشة التي كاد ينساها وينسى وقعها في نفسه منذ زمن طويل: "يحس بملمس ذقن أبيه الخشنة وهي تترك علاماتها على خده عندما حمل إليه شهادته المدرسية... يشم رائحة الوهج المنبعث من زينب بنت الجيران... يسمع صراخ لحظات الولادة لابنه الأول... كان المولود دافئاً وحقيقياً، فمن أين إذن تسرّبت أدخنة الوهم وكيف تبددت ذرّات الحقيقة؟"[814] أخذ يقارنها بحاله وتفاهة استسلامه مقابل الكمبيوتر الذي يصفه بقوله: "جهاز تافه وسخيف لا يملك إلا أن يطيع الأوامر التي تعطى له"[815]. إن هذه نقطة ولادة الوعي الحقيقي لديه بأنه كان معذّباً، لكنه ومع قبوله جولة ثالثة مع الرجل الغريب يفتح الباب على مصراعيه أمام الأمل بالأفضل والبعد عن الاستكانة، واستشعار المنظر الجميل في هذا المقهى المطلّ على الأيام القادمة[816].

إن انفتاح هذه القصة "**حدث في مقهى المنظر الجميل**" على قيمة الجميل والسعي إلى امتلاكها عن طريق وعي عيسى عذابه وعمله على تخطيه، يختلف عن قصته "**الحائط والحكايات الحزينة**"، ففضلاً عن الحزن المنصوص عليه في العنوان، فإنّ عبد السلام داخل السرد يعي عذابه ويصل إلى نقطة الانتحار لأنه كان أبعد ما يكون عن المثالية في حياته بسبب عذاب ضميره لارتكابه جريمة القتل. لقد توضّحت الحقائق أمام عبد السلام، فزادته عذاباً، وكان من دونها قابلاً للحياة. أما عيسى فإنّ توضّح الحقائق ساعده على تجاوز أزمته ومعايشة واقع أجمل. وبهذا فإن الوعي في كلتا القصتين تَنَاسب مع الإيقاع النفسي للشخصية وانتهى بها إلى مصير نوعي.

814- نفسه، ص41.

815- نفسه، ص44.

816- وعلى نحو مشابه فإن المقهى في قصة "مشكلات الجلوس" لإبراهيم عبد المجيد (مجموعة: سفن قديمة، 2001) يحتوي تخيّلات غريبة تجد صداها في نفسية الشخصية الرئيسية في القصة. إذ يخيل إلى البطل بمجرد جلوسه داخل المقهى أن جدرانه تتهاوى، ويعاني من العذاب في ملاحقة هذه الأخيلة له في كل مكان من المدينة إلى أن يرتقي التلة ويشهد تهاوي المدينة كلها، فهي توازي ضميره الداخلي المعذّب من الحياة والموشك على الانهيار في أي لحظة.

2. رمزية الحافلة

تشكّل الحافلة أو السيارة حيّزاً يرمز إلى التقاء عدة أجيال، وهي في القصص المدروسة في هذا البحث تجمع بشراً يتشابهون ويختلفون لكنهم مسوقون إلى مصائر تنتهي بصدمة أو مفاجأة غير سارّة. ويتجلّى عذاب الشخصية في وسيلة النقل إما بفعل مؤثر سابق، أو لاحق لركوب السيارة. أو تكون الشخصيات حاملة معاناة تدفعها إلى التنقل من مكان إلى آخر باستخدام السيارة، وتنعكس كآبتها على ما حولها من ظواهر جمالية.

ويبرز البعد السياسي في كل القصص، ففي أغلبها تخيّم القضية الفلسطينية على الأحداث. كما تظهر نتائج الظروف السياسية التي عانى منها العراق في تسعينات القرن الماضي في قصة "ضياع كرة الزجاج" منعكسة على ركاب الحافلة وإحساسهم بالحزن لفراق وطنهم لأسباب عديدة مستنتجة من القصة. وفي قصة "في حافلة صغيرة" يتركز البعد الاجتماعي والنفسي إيجابياً لدى الأطفال وسلبياً لدى الرجل وزوجته فيما بعد بإصابتهما بالدهشة.

* * *

يسعى السارد بضمير الغائب في قصة "عام آخر" لسميرة عزام[817] إلى استعراض رحلة المرأة العجوز من الحدود السورية إلى القدس، سعياً للقاء ابنتها "ماري" التي لم تلتق بها منذ زمن طويل. إن توالي حرمانها من اللقاء بفعل ظروف اجتماعية هو ما يجعل شخصية العجوز معذّبة بشكل مستمر منذ سبع سنوات كما توضّح في حوارها مع سائق السيارة. السائق حيادي تجاه ما يمرّ به كالحدود والمفتشين وحتى الحوار مع العجوز، الذي يجده رتيباً وأقرب إلى الملل. ولا يُظهر تعاطفاً خاصاً، بل مجاملة للعجوز وهي تثرثر وتكرر ما حكته قبل لحظات قليلة. أما العجوز فيظهر أنها المرة الأولى التي تمرّ فيها بكل الحواجز والحدود، نظراً لدهشتها وتساؤلاتها عند كل حاجز "وتنقر العجوز بأصبعها على الزجاج فيوافيها السائق فتسأله: يا ابني ماذا

817- عزام. سميرة، الظل الكبير، دار العودة، بيروت، 1982، تاريخ القصة: 1956.

يريد هؤلاء منّا؟"[818] ومن خلال استرجاعها الذكريات والتفاصيل يتعرف كل من السائق والمتلقّي ظروفَ المرأة العجوز، ويلفت الانتباه أن السارد جعل من الحوار وسيلة لرفد القصة بماضي العجوز وحياتها وأخبار ابنتها، وحتى كل ما يتعلق بخواطرها، دون أن يكون للحدث دور ـ الحدث الأساسي الوحيد هو السفر الرتيب بالسيارة، وفيما عدا ذلك تحتشد الرموز الحاسمة في المشهد النهائي.

فالمرأة العجوز لا تشعر بالعذاب بسبب السفر، غير أن وسيلة السفر: السيارة، تحيل إلى تفسير سبب الارتحال للقاء الابنة، تنفيذاً لاتفاق سابق على اللقاء مرة كل سنة، ونجد أن مكان اللقاء هو القدس، في حين تقطن ماري في الناصرة. وهي لم تتمكن من المجيء في السنوات السبع السابقة "سبع سنوات...، وما استطاعت أن تترك الناصرة إلى القدس لترانا فهي إما حامل أو نفساء"[819]. لذلك فإن لهفة أمها تزداد، وشوقها يتضاعف وهي معذبة بسبب الشوق إلى ابنتها وإلى رؤية الأحفاد. ويزيد في أهمية الأمر وبيان أزمة التواصل أنها لا تسمع أخبار ابنتها ومدينة الناصرة وعن ولادة حفيدها إلا من خلال الإذاعة "عبد النور... لقد ولد قبل عام في موسم الميلاد فعرفنا من الإذاعة أن ماري ولدت، أنا ما سمعت الرسالة، سمعَتْها صديقة فأخبرتني"[820]. أو من خلال من ترسلهم ماري نيابة عنها، أو الأخبار العابرة. فهي محرومة من التواصل مع أقرب الناس إليها فضلاً عن رؤيتهم، وتخاطب السائق موضّحة: "هذه السفرة لم تكن بخاطري لولا الضرورة آتي ماشية على قدمي ولا تفوتني... لو كنتَ والداً لعرفت لهفة الأمهات... ما أعزّ من الولد يا بني إلا ولد الولد"[821].

ومع تواصل حوارها مع السائق، الأشبه بالحوار الداخلي المونولوج، تسرد معاناة أسرتها في ترك أرض الوطن، "يافا" المثل الأعلى للحياة السعيدة، حيث

818- نفسه، ص69.

819- نفسه، ص71.

820- نفسه، ص71.

821- نفسه، ص75.

كانت لهم الأرض والمال، ولم يتبقّ لها الآن سوى القليل من المتاع والكثير من الذكريات فهي معذّبة بسبب كونها مُستضعفَة غير قادرة على الدفاع عن حقوقها "المال يعوّض والدور تعود ما دام الرجال موجودين وللظالمين يوم"[822].

تلتزم القصة بالسير في خط مستقيم من نقطة انطلاق السيارة إلى نقطة الوصول في القدس، ويتخلل هذا الخط الذكريات والحوار. ومع الوصول إلى النهاية تتحول العجوز من المعذب إلى شخصية تراجيدية، فبعد معاناة الزحام وآلاف الوجوه الباحثة عن الأحبّة، تُفاجأ العجوز برسول من ابنتها يقول إنها لم تتمكن من المجيء "وأفاقت من غشيتها لتجد رجلاً ناصرياً كلّفته ماري بأن يحمل سلاماً لأمها وأن يهوّن عليها عدم مجيء ماري فقد مرض زوجها ويعدها بأن تأتي ماري فتلاقيها بعد عام"[823]، فتسلمه العجوز سلّة الأغراض التي تحمّلت عناء جلبها لابنتها وأحفادها ـ الظواهر الجميلة في حياتها ـ وتصل إلى ذروة عذابها وحسرتها على كل شيء في حياتها "وإذا عاجلتني رحمة اللـه... فلن أموت إلا بحسرتين حسرة بلدي، وحسرة ماري"[824].

يسود في قصة "**كان يومذاك طفلاً**" لغسّان كنفاني[825] السارد العليم الذي يرصد حال كل من ركاب الحافلة المسافرين إلى وجهات متعددة، ويركز السرد على الطفل الوحيد في الحافلة، كما يسعى السارد إلى استعراض الظواهر الجميلة من نافذة الحافلة وانعكاسها ومقارنتها بأحوال الركاب، ما يجعل القصة حواراً بين مجموعة من الظواهر ينتهي بلقاء أشخاص لا يندرجون ضمن مقولة الحوار بل البطش الوحشي.

ينبسط السرد بشكل مستقيم قوامه مسير الحافلة، أما الاعتراضات السردية فتكمن في النظر من النافذة من جهة، وتأمّل داخل الحافلة من جهة أخرى. فمن النافذة تبدو المشاهد الجميلة منذ انطلاق الحافلة حيث شروق الشمس ومعالم الطريق التي تَعِد بالوصول إلى أماكن بعيدة "وإلى يمين

822- نفسه، ص74.

823- نفسه، ص77.

824- نفسه، ص77.

825- كنفاني. غسان، أطفال غسان كنفاني، تاريخ القصة: 1969.

الطريق القادم من حيفا، مصعداً إلى الشمال كان قرص الشمس الكبير يطل من وراء التلال فيصبغ رؤوس الأشجار والماء، والطريق، بلون أرجواني متضرج بالحياء المبكر"[826].

ثمة مشهد يستعيد منه السارد مع مسير الحافلة تاريخ المنطقة وجلالها المقاوم لحملات المستعمرين الذين هُزموا على أسوار عكّا قبل تاريخ ليس بالبعيد "وفي الأفق كان "تل الفخار" وقوراً بقمّته المسطحة وسفحه المسالم المزروع بقبور جنود لم يورثهم عنادهم إلا الموت دون أن يروا أبعد من السور"[827]. ولا يُخفي السارد الذي يُعتبر الضمير الجمعي للمواطنين الفلسطينيين المسافرين إعجابه واعتزازه بجمال طبيعة بلاده فلسطين التي توقظ الراحة في النفوس على الرغم من تعب السفر وهواجس مخاطره "كانت أشجار النخيل تنفض عن سعفها الكسولة المسترخية نوم ليلة البارحة، وترفع أذرعتها الشوكية إلى الأفق حيث كانت أسوار عكا تشمخ فوق الزرقة الداكنة"[828].

أما داخل الحافلة فيتطرق السارد أولاً إلى لحن الشبّابة الذي يعزفه رجل اسمه أحمد، ويعبّر عما يجيش في صدور المسافرين الذين سرعان ما يُبدون إعجابهم باللحن. ومع استمرار الطريق يبيّن السارد أحوال كل مسافر فهذا "محام وكّل بقضية أرض في "الكابري"... وامرأة تسعى إلى خطب فتاة لوحيدها، وسلال فيها طعام وخبز مرقوق وحمام طبخ في الطوابين"[829]. إنهم نماذج من مختلف مكونات المجتمع الفلسطيني الذي يمضي إلى شؤونه، ولكنه مسكون بقدر من العذاب ليس ناجماً بالضرورة عن مشقّة السفر وإنما عن الإحساس العالي بقيمة الوطن والتمسك به وبعاداته وتقاليده الأصيلة "وتناولَ رجل آخر اسمه صلاح، برتقالة من سلّته، قشّرها وقدّمها إلى جاره أولاً كما تقتضي الأصول"[830]. لا سيما أن ظهور الحاجز اليهودي وسط الطريق

826- نفسه، ص51.

827- نفسه، ص53 - 54 (إشارة إلى الجيش الفرنسي الذي وقف بقيادة نابليون أمام أسوار عكا سنة 1799م).

828- نفسه، ص51.

829- نفسه، ص52.

830- نفسه، ص54.

يكسر طمأنينة الركاب، ويبعث على القلق والتشاؤم الواضحين "وقال أحمد: دوريّة، ولكن صلاح صحّح: لا، إنهم يهود. وقالت الحاجة: يا لطيف الطُف"[831]، فيتوقف عزف الشبّابة في إشارة إلى اختفاء الجميل بفعل تأثير عامل قبح دخيل حيث الحاجز.

لقد شكّل الطفل ـ عملياً ـ لبّ الحافلة، ومركزَها. فكونه وحيداً جعل ركّاب الحافلة يهتمون به ويقدمون له الرعاية، فالطفولة هي المتلقي الأكبر للتربية الجمالية، وهم من خلاله يجسّدون مثلهم الأعلى الجمالي الذي يرغبون في أن يكتسبه عنهم. ومع نزول الركاب من الحافلة أصبح الطفل أيضاً هدفاً للتأثر النفسي الذي يرغب اليهود الصهاينة في زرعه فيه. كان ركّاب الحافلة هدفاً مادياً مباشراً عندما أقدم اليهود على رميهم بالرصاص، مجنّدة مسلّحة مقابل خمسة عشر راكباً أعزل تساقطوا في النهر ضحايا الطلقات الوحشية.

لقد أراد اليهود المعتدون أن يزرعوا هذا المشهد في ذاكرة الطفل اعتقاداً منهم أن هذه طريقة لتثبيت قيم السيطرة على الآخر وإخضاعه بالقوة، وأنذروا الطفل بأن يجري هارباً وإلا قتلوه. يتحقق خوف الطفل في أنه يسرع راكضاً بعد لحظات من الانشداه المخيف بما جرى أمامه من عنف ووحشية، لكنه لا يستمر بالركض الخائف وإنما يستجمع أنفاسه ويمشي باعتداد، وكأنه يريد القول إنه قد يخاف ويركض لمسافة وجيزة، لكنه سيبقى شجاعاً ويواجه مصيره ويفكّر بمثله الأعلى في الحرية والعودة من جديد.

لقد قال الضابط اليهودي للطفل: "هل رأيت؟ تذكّر هذا جيداً وأنت تحكي القصة"[832]. وما حصل فعلاً هو أن غسان كنفاني تذكر جيداً وحكى القصة، فلم تُحدث تأثير الخوف في المتلقي، بل إنها تحفّزه على إهمال عذابه وألمه، وتحثّه إلى مثله الأعلى الجمالي في وطن حرّ ومتماسك كما هم ركّاب الحافلة. هذا ما سار عليه غسان كنفاني في إبداعه فانقلبت ثقة العدو الصهيوني إلى خوف، فاغتيل كنفاني وبقي إبداعه ليحمل رسالته الجمالية[833].

831- نفسه، ص54.

832- نفسه، ص57.

833- تتطرق قصة "ينفصل الوطن تنفصل الطريق" لليلى العثمان (مجموعة: فتحية تختار موتها- 1987) إلى القضية الفلسطينية من وجهة بعيدة عن أجواء الحرب والقتال. وإنما من داخل الحياة المدنية =

يقترب السارد بضمير المتكلم في قصة "الوجه المطموس إلى أين" لوليد إخلاصي[834] من مفهوم العذاب وإن كان أكثر صلةً بكونه رجلاً ملهوفاً أو متعباً ومتحفزاً في أحداث القصة منه معذّباً. وحتى في النهاية فهو يتحول بفعل المفاجأة إلى رجل مفزوع لا يعي سوى رعب اللحظة النفسي المقترن برد فعل جسدي هو القفز من السيارة. ولكن ما هو متحقق في هذه القصة هو أن سيارة الأجرة بيئة للعذاب، لا سيما أن السائق الذي يكتشف الراكب أخيراً كونه بلا وجه هو شخصية مرعبة ومفزعة، لكنه قد يكون معذباً بسببٍ ما. هذا هو الأفق الذي تفتحه القصة أمام المتلقي حتى يقلّب وجوه الأحداث.

لقد تسرّع الراكب في كل شيء فكانت سمة العجلة والتسرّع سمةً ملازمة لشخصيته، بما تتضمنه العجلة من مخاطرة وتهوّر. منذ أن تلقّى المكالمة الهاتفية ـ لم يفصح السرد عن محتوى المكالمة ـ فخرج من بيته دون إحكام إغلاق أي شيء. إن مجرد تفكيره بالبيت وهو في الطريق إلى المهمة صار هاجساً يؤرقه ويعذبه. كما أنه اندفع إلى أول سيارة وجدها وسط الزحام، ولم يتنبّه إلى أن البطء صفةٌ ملازمة لها وليس بسبب ازدحام المدينة، وعندما يكتشف السرعة الثابتة للسيارة يشعر بالقلق والتحفز وهذا معلَم ثانٍ من عذابه الجزئي.

إنه يرغب في اللحاق بالمهمة التي أوكلها إليه مصدر المكالمة الهاتفية مؤكداً: "كان عليّ أن ألبّي النداء بسرعة، فذهابي إلى هناك ووجودي يلعبان دوراً رئيسياً في المشكلة وحلها"[835]. ثم إنه يكتشف أن السائق لا يرد عليه "قد يظهر لي بعد قليل أن الرجل أصمّ، هل يُعقل؟ وقد يكون أخرس. سيقودني إلى الهلاك إن كان كذلك."[836] وهنا يدرك الراكبُ أن ثمة اختلافاً واضحاً بينه وبين

=التي يعيش فيها الفلسطيني اللاجئ في الكويت إلى جانب غيره من السكان، وذلك من خلال المقابلة بين سيارة فارهة تقل إحدى الطالبات، وحافلة مدرسية تُقلّ طالبات وسائقاً فلسطينيين يحيطهم تعب النهار وعذاب الشوق إلى الوطن السليب.

834- إخلاصي، وليد، مختارات، المجلد الخامس، تاريخ القصة: 1972.

835- نفسه، ص217.

836- نفسه، ص218.

السائق والنتيجة هي السرعة المحدودة للسيارة، ويحاول أن يتخطّى قلقه فيشرع في محادثة السائق من دون جدوى، فالسائق لا يردّ.

من اللافت أثناء السرد أن الراكب مسالم للغاية، يتحرّى الطرق الدبلوماسية لاستمالة السائق إلى جانبه، وقد يفكّر المتلقي في سبب هذا السلوك، هل هو سمة في الراكب أم ضرورة تمليها المصلحة، فالصراخ والشجار مع السائق لن يفيده بل قد يضطره إلى البحث عن وسيلة مواصلات أخرى يندر وجودها في هذا الزحام. وهنا نجد وعي الراكب أسلوب التعامل "الجميل" لا لذاته وإنما لفائدته، وفي ذروة محاولات الراكب يلمس كتف السائق مقدّما له سيكارة لعلّها تكون طُعماً يستميله به، فإذا بكل القبح يتجسّد أمام الراكب "الجميل" "ولكنه ما لبث أن التفتَ نحوي بهدوء فسقطت السيجارتان من يدي وفمي ولم أستطع أن أتلافى الرعب الذي تلبسني. كان السائق بدون وجه، قطعة لحم يمتزج فيها الاحمرار بالاصفرار بالسواد. بلا لون كان، بكلّ لون"[837]. الأمر الذي يفجّر الفزع في الراكب فيقفز من السيارة "لم أحتمل أن يقودني ذلك الوجه المطموس المرعب المذهّب، ففتحت الباب ورميت بنفسي إلى الأرض المنسحبة كالجنون من تحتي"[838].

وفي تأمّل لما سبق يرى المتلقي أن الحال التي أصبح عليها الراكب هي كونه معذّباً من هذه التجربة المخيفة التي كانت نتيجة لتسرّعه، فهو لم يأخذ احتياطاته في تفحّص السيارة وسائقها قبل الركوب فيها، وإنما كان الهدف هو المهم دونما اعتبار للطريق المؤدية إليه. ومن ناحية أخرى فإن بنية السيارة تحمل تساؤلات عن السائق الغريب الوجه، إن السرد لم يبيّن شيئاً يدل على عدائية السائق، بل إنه حيادي إلى درجة كبيرة تجعل من المرجّح أنه نوع غريب من الآلات، أو أنه فخّ نصبه أحدهم، أو ممثل ذو قناع مخيف يتسلّى بإفزاع الراكبين، وقد يكون رجلاً معذّباً قاسى تجربة مريرة أفقدته ملامحه. لقد مالت القصة إلى الرمزية في نهايتها، ولكن النظر إلى السائق على أنه شخصية واقعية مباشرة مشوّهة يدفع إلى التعاطف معه على أنه هو المعذّب لا الراكب العجول.

837- نفسه، ص218.

838- نفسه، ص218.

يتخذ الطفل سمةً مركزيةً في قصة "في حافلة صغيرة" لإبراهيم صموئيل[839]، بشكل يتقاطع مع الطفل الذي كان محور قصة "كان يومذاك طفلاً"، ولكن في القصة السابقة كان الطفل متأثراً بما يجري حوله، أما هنا فإن الطفل مؤثر في ركّاب الحافلة ومحرّك لنشاطهم وانفعالاتهم دون أن يكون تأثره قصدياً. كما أنه أصغر من أن يعي ما يدور حوله. يبدأ مفهوم العذاب مع بدايات أحداث القصة حيث تفاجئ الأمطار والرياح شخصية الأب السارد بضمير المتكلم وهو مع زوجته وابنه الطفل. وتسبق بدايات الأحداث عبارةٌ تشير إلى حيث انتهت القصة عندما وقف الرجل وزوجته مبهوتين. إن شرح ما يجري يأتي لتفسير سبب الدهشة والتحجّر. فالأب واعٍ كونه قلقاً ومعذباً بشأن ابنه الصغير المهدَّد بالمرض بفعل انقلاب الأحوال الجوية المباغت، ويخشى عليه من الموت، لذلك يندفع للتخلص من هذا القلق ويبحث عن أية مواصلة تحميهم وتعيدهم إلى البيت.

ويأتي الحلّ على شكل حافلة مدرسية تتمهل كي يركبوا فيها، وإلى هنا يبدو وكأن الأب حصل على بغيته وبات في مأمن. غير أن القلق يساوره من جديد فمن حوله من أطفال يبعثون فيه التأملات والخواطر المتباينة، فعلى الرغم من قيمة الجميل التي تتجلى عادة في الأطفال الرمز إلى المستقبل والأيام القادمة، وعادة ما تكون رعايتهم شاغلاً لآبائهم، فإن الجمال لا ينطبق على هؤلاء التلاميذ، ويمضي الأب قدماً في ملاحظتهم بدقّة ومحاولة استخلاص الشوائب التي تعيقه عن تلمّس الجمال فيهم "لفتني، وأنا أُمعِن النظر إليهم، اللون الأسود لصداراتهم الموحّدة، إذ إنه لم يعد سائداً في المدارس، وكذلك تهرؤ عدد منها مما يدلّ على إهمال أُسر بعضهم بشكل ملحوظ"[840].

إن المتلقّي يعلم أنّ ثمة مفاجأة في النهاية، هذا ما صدّرت به القصة صفحاتها، ولكنه يحاول أن يمضي مع الأب السارد في خواطره. إن الأب يشعر أن ثمة عذاباً غامضاً وحرماناً يعاني منه الأطفال، فهم يلتفّون حول زوجته وابنه بشكل يدرك أنه يتجاوز مجرد الفضول أو الرغبة في التسلية "أما

839- صموئيل، إبراهيم، الوعر الأزرق، تاريخ القصة: 1994.

840- نفسه، ص68.

نظراتهم، فقد ملأتني إحساساً قوياً في أنها لا تساير أبداً ما يجري... بل ترسَل بعيداً، على نحو غريب، مشوش، مدفوعة باشتهاء غامض"[841]. فزوجته أشبه بمقام روحي، أو هي المثل الأعلى الجمالي الذي يسعى كل الأطفال إلى التقرب منه مهما كانت أعمارهم المتفاوتة. وما يدهش الأب والمتلقي أنهم لا يهدفون إلى الإيذاء، بل يقتربون من المرأة بكل لطف وتقديس، ويقتصر التزاحم على التلاميذ فيما بينهم، وكأن مجمل العملية عبارة عن طقس مقدّس غريب يتبرّكون به. إن المرأة ـ الأم لا تشبه كائناً فضائياً، فهذا من شأنه ـ لو تمّ ـ أن يفزع بعضهم ويبعث التهيّب فيهم، ولكنها أشبه بكائن محبّب جميل "ملاحظتي تمسّحهم بزوجتي، اتكاءهم على ظهرها وحضنها، ملاعبتهم لخصلات شعرها، أو ملامستها، مجرد ملامسة، ولو برؤوس الأصابع... كان التنافس فيما بينهم، على الاقتراب منها والالتصاق بها، هو شاغلهم الأكبر"[842].

جاءت المفاجأة الأخيرة صادمة بالفعل، فبعد أن نزل الأب والأم وطفلهما في المفرق المناسب لهم، وبعد أن ازدادت دهشتهم بإصرار التلاميذ على التزاحم على النوافذ المطلّة على المكان الذي وقفوا فيه، فإن العبارة المدوّنة على الجهة الخلفية من الحافلة كشفت أنهم ليسوا إلا أطفالاً لقطاء "أقلعت الحافلة، ورفعنا أيدينا لنلوّح لهم مودّعين، لكننا تجمدنا دون حراك، كما لو تحولنا إلى تماثيل من حجر، ونحن نقرأ على الجهة الخلفية للحافلة بخط باهت، كاحت: دار الأطفال اللقطاء".[843] كانت رحلة الحافلة أشبه برحلة حياتهم المليئة بالحرمان من والدين، جعلتهم يتمسكون بفرصة سانحة نادرة لمشاركة الطفل بعض ما يناله من حنان حقيقي. كان الحرمان صورة من العذاب الذي انتقل الإحساس به إلى كل من السارد وزوجته[844].

841- نفسه، ص70 - 71.

842- نفسه، ص69 - 70.

843- نفسه، ص71.

844- وتعالج قصة للكاتب نفسه إبراهيم صموئيل موضوعاً مشابهاً، قصة "كفاصلة وسط الظلام" (مجموعة: المنزل ذو المدخل الواطئ، 2002)، إذ يتواصل السجناء في حافلتهم بالإشارات مع فريق رياضي في حافلة مجاورة في الطريق، هاربين من عذاب العزلة والانفراد. غير أن بهجتهم لا تطول، فالذهول يعتري الرياضيين وقد عرفوا حقيقة السجناء، ليعود العذاب يسيطر على كل شيء.

كما تعتمد قصة محمد المخزنجي "تصوير خارجي" (مجموعة: رشق السكّين، 1984)، على إبراز رغبة مجموعة محتجَزة من البشر في إحدى دور الرعاية إلى رؤية العالم الخارجي والاحتكاك بأي مظهر له، =

تَبتدئ قصة "ضياع كرة الزجاج" لمهدي عيسى الصقر[845] بأجواء السفر والخروج من المدينة التي يودّعها ركاب الحافلة بعيونهم "كان الركاب يحدّقون صامتين، من خلال زجاج النوافذ، في ملامح مدينتهم - التي قد لا يكتب لهم أن يشاهدوها، مرة ثانية"[846]. وهي تفتتح الأحداث بالطفل في الحافلة وقد سقطت من يده كرة زجاجية أخذت تتدحرج على أرض الحافلة. يأخذ الطفل مركزيةَ الأحداث ومِن حوله يدور كل شيء في الحافلة. وبالتفاعل مع حركة كرته والبحث عنها يكشف السارد العليم عن بؤس كل الركاب، وكونهم جميعاً معذَّبين نفسياً بسبب اضطرارهم أو اختيارهم هجرة مدينتهم والتوجّه إلى خارج بلدهم طلباً للاستقرار أو هرباً من ظروف صعبة. ومن المرجّح أن هذا البلد هو العراق وإن لم يسمّه السارد، فالقاص عراقي، وأشجار النخيل تدل على هوية المكان "ثمة بيوت قليلة العدد كانت تلوح، على البعد، متناثرة، بين مستطيلات دكناء، من بساتين نخيل لوّنت أشعة الشمس هاماتها، وهي تجنح للغروب، في الصحراء البعيدة"[847].

تدور الأحداث كلها في الحافلة، ففي الوسط تقريباً يجلس الولد مع والدته ووالده المتجهّم. تبكي والدته حزناً وقلقاً لأنها نسيت سقاية نباتات صالة المنزل، ثم إنها تشتكي مرةً ثانية من نسيانها، فيعمد الأب إلى تخفيف لهجته الغاضبة المتوترة، ويعزّيها بأنه سيشتري لها نباتات جديدة في المكان الذي سيحطون رحالهم فيه. أما ركاب الحافلة فلا يأبهون للطفل الباحث عن كرته الزجاجية على الرغم من أن الطفل نموذج للجميل يبتسم لطفلة في الحافلة. كما أنه يفرح بالعثور على كرته الزجاجية عند حذاء أحد الركّاب، ينظر إليه باسماً سعيداً لكنّ الرجل يبقى عابساً مكفهراً. ثم إنّ هذا الرجل يبادر إلى التذمّر من الطفل الذي انطلق للمرة الثانية يبحث عن كرته: "صاح متأففاً: ألا يهجع، هذا الصغير، أبداً!"[848] ويزيد تذمّره من غضب الأب وقد وصلوا إلى نقطة الحدود.

=فيتعرضون لأي سيارة عابرة ملتفّين حولها ومقتربين يكادون يدخلونها عنوة، وهو ما يحصل في هذه القصة من التفافهم حول سيارة وبداخلها رجل وامرأة تصوّر مشهداً توثيقياً عنهم.

845- الصقر، مهدي عيسى، شتاء بلا مطر، تاريخ القصة: 1995.

846- نفسه، ص56.

847- نفسه، ص57.

848- نفسه، ص62.

إن عذاب ركاب الحافلة وتوجسهم وحزنهم يقصيهم عن إمكانية رؤية أي ظاهرة جميلة حتى وإن كانت لصيقة بهم كالطفل الصغير. فكل منهم مشغول بنفسه ولا تفلح الأغنيات التي يبثها السائق في جهاز التسجيل إلا في إذكاء الحزن ولوعة الفراق فتتصاعد همهمات الركاب لتغيير أغنيات الحنين "ارتفع ضجيج موسيقى، وصوت مطربة تغنّي، عن وجع الفراق، فأجهشت امرأة بالبكاء"[849]. فكل ما في الحافلة في حالة تنامٍ للعذاب بداخله دون أن يتواءم مع أي شيء خارجه، ومع وعي العذاب تكون صورة الأضواء البعيدة كالحيوانات المفترسة "كانت عيون المسافرين تلمع، وهي تحدق، في توجس، إلى تلك الأضواء الوامضة، مثل عيون الذئاب، في ظلمة الليل، وهي تزحف نحوهم باطراد"[850]، بما يختلف عنها لو كان الناظر متفائلاً.

وتستمر القصة في هذا التصعيد إلى أن يتنبّه أحد الركاب إلى كرة زجاجية استقرّت قربه على الأرض، وحينها يتذكّر الركاب الطفل الصغير ويُفاجَؤون بأنه غادر مع والديه في محطّة سابقة. لقد غادرهم الجمال الذي سكنهم فلم يتذكّروه إلا بعد أن ارتاحت نفوسهم بعض الشيء بفعل اعتيادهم الرحلة مع مرور الوقت وبسبب ابتعادهم عن حدود الوطن وخروجهم منه بسلام. ويبقى أنّ ذكرى الطفل أصبحت مثلاً أعلى سيبقى مرافقاً لهم كما يبيّن السارد في عبارة شارحة "الطفل، الذي كانت روحه ما تزال تملأ فضاء الحافلة، وترافقهم، نحو مصائرهم المجهولة"[851]. لقد أتاح كون السارد عليماً أن يصرّح بوجهة نظره في مكانة الطفل الروحية عند الركاب، ولكن هذا التصريح جاء إثقالاً على النص الحقيقي المنسجم من دونه.

3. البيت و أزمة الثقة

كثيراً ما يفارق البيت في القصص العربية المعاصرة كونه المكان الأليف المحبّب للاستراحة من ضغط العالم الخارجي ومشاغله والتفرّغ لخصوصية أو

849- نفسه، ص64.

850- نفسه، ص63.

851- نفسه، ص64.

نشاطات الفرد بمعزل عن مواجهة من هم خارج البيت، فـ"البيت يحمي أحلام اليقظة، والحالم، ويتيح للإنسان أن يحلم بهدوء. إن الفكر والتجربة لا يكرسان وحدهما القيم الإنسانية، فالقيم المنسوبة إلى أحلام اليقظة تسم الإنسانية في العمق"[852]، ولكنها تتحوّل إلى حيّز يبعث على الاستنفار والتأهب لطارئ غريب، والتعامل معه بشكّ وحذر وريبة وخاصة في جوّ المدينة، مما يكشف عن تأزم علاقة الإنسان بالإنسان الآخر، وصورته في أذهان الآخرين، ومحاولته التقنع وراء أفكار أو تصرفات توحي لهم بغير ما هو عليه. ويرمي من وراء ذلك إلى الإيهام بأهميته في سبيل تحقيق مآرب شخصية مادية في المقام الأول، ويظهر البعد السياسي إما بشكل واضح مباشر أو ضمني.

* * *

تتخذ قصة "لغة الآي آي" ليوسف إدريس[853] من البيت مكاناً تكثّف فيه قيمة القبيح على المستويين الفردي والاجتماعي، من خلال حوار القيمتين الجماليتين: الجميل والعذابي، وتتدرّج الشخصية الأساسية في التوصل إلى مثلها الأعلى الجمالي الذي يجعلها تعي قبح سيادة أزمة الثقة بعد أن تمرّ الشخصية بعدد من الانفعالات النفسية والمواجهات مع من حولها. إن أزمة الثقة في هذه القصة ليست بين محمود ـ الشخصية الأساسية ـ الرجل الإداري الناجح، والمجتمع أو من حوله، بل بينه وبين نفسه. إذ يصرّح غير مرّة برغبته وسعيه إلى التنصّل من أصوله القروية، وإخفاء كل ما يتعلق بها من أقارب أو معارف "لقد عاش في الحيّ سنتين مرعوباً من أن يكشف أحد أصله وفصله، وتبدو للأعين النائمة شعرة واحدة تكشف عن الجذور والسيقان التي يمت إليها"[854]، فالبيت مكان يحسب أنه مستقر فيه، لكنه في واقع الأمر يداري عقدة نقص.

ويتّضح من خلال السرد تدرّج وعي محمود للقيم الجمالية من حوله، ويُبرز تواصل أحداث القصة حوار القيم الجمالية والمثل الأعلى الجمالي أيضاً.

852- باشلار. غاستون، جماليات المكان، ص37.

853- إدريس. يوسف، مختارات قصصية، تاريخ القصة: 1964.

854- نفسه، ص191.

إن حراك القيم والمُثل كبير في هذه القصة، ويؤدي محمود دوراً محورياً إذ يوقظ ألمُ فهمي الوعيَ في ذاته ويجعله يفطن إلى حقيقة مكانه في المجتمع، ويتنبّه إلى مشاعره الفردية، ويأخذه في رحلة من الحاضر إلى الماضي ليحاور كل ما يجري بعيون جديدة.

إن مجيء فهمي المريض إلى المكتب برفقة بعض أهل القرية يُحيي في نفس محمود استرجاعاً للذكريات القديمة عندما كان فهمي المثل الأعلى للجميع، ولمحمود على وجه الخصوص، "وفهمي رفيق الأيام ومثلها الأعلى"[855]، كان يمثل أيضاً قيمة الجميل في مدّه يد العون لكل من يحتاج حتى لو اضطر إلى السرقة لإنقاذ حياة أحدٍ ما. غير أنه الآن يجده أمامه نموذجاً للمعذّب في عجزه ومرضه العضال الذي سرق منه الحيوية وأبقاه "مثنياً على نفسه وذا وجه كالمومياء الخارجة لتوها من القبر أو المستعدة توّاً للدخول فيه، وجه منقبض بالألم وكأنما ثبتت ملامحه عنده وحنطت عليه"[856].

إنّ مصارحة ضمير محمود تجاه نفسه تأتي في ظروف عصيبة، فقد جاءت أولى بوادر يقظة الضمير عندما قرر محمود إيواء فهمي في بيته الفخم، انتظاراً لطلوع الصبح ثم يؤخذ إلى المستشفى للعلاج. لقد رقّ قلبه له بوصفه ذكرى الطفولة والملمح الجميل والقيّم لها، وشعر أنه لا بدّ من أن يفعل شيئاً يكفّر به عن إهماله وتخاذله طول سنوات. ومع مكوث فهمي في الشقة تبدأ المتاعب. وتزداد غربة محمود النفسية عن فخامة المكان ووعيه أنه دخيل عليه، إذ تتوالى صرخات فهمي الوحشية المتألمة التي تثير في نفس محمود الفزَع وخليطاً من المشاعر "وجد الفراش الذي منحوه إياه مكوّماً ممزقاً... وعدداً لا يحصى من بقع الدماء الصفراء تصبغ الأرض وباب الثلاجة والمناضد البيضاء، والرائحة النتنة الخانقة لا تزال هناك"[857]. كما أنه يهرع إلى المطبخ حيث يرقد فهمي ليفاجأ بحجم مصيبة ألم المريض التي صبغت كل أرجاء المكان بالدم "إنه ألم سرطان المثانة المروّع حين يزحف مع الليل... ويملأ الدنيا

855- نفسه، ص171.

856- نفسه، ص172.

857- نفسه، ص176.

بهتاف مروّع صارخ... إنه الألم الذي يسمونه فوق احتمال البشر فهو لم يخلق لبشر"[858].

وإلى جانب تلوّي فهمي المتألم يدفع هذا المشهد بمحمود إلى منع زوجته من دخول المكان، ويجعله يستدعي طبيباً يمنحها حقنة منوّمة، كما يجعله يغوص في أعماق ذاته، فيحاكم نفسه بعيداً عن المظاهر الزائفة في بيته. إذ يحلل السارد بضمير الغائب حال محمود، ويستعرض علاقته بالناس من حوله، القائمة على المنفعة وسرعة جني المال والمناصب، ليكشف له الوجه القبيح في حياته في أنه سعى لأن يتخلص من حاجته إلى الآخرين. وتأخذ المقارنة هنا منحى مباشراً في مقابلة حال محمود بحياة فهمي، ليستنتج أن فهمي كان إنساناً يعيش الحياة الحقيقية في حبّه للآخرين وسعادته الناجمة عن اجتماعه بهم وتفاعله معهم "إن فهمي قد عانى من الفقر والبؤس، ولكنه كان يعمل مع الرجال ويضحكون سوياً ويتشاورون في مشاكل العمل ويستمتعون بمشوارهم إلى السوق... بهذه الأشياء الصغيرة... يمتلئ كل منهم بإحساس يومي متجدد أنه حي، وأن الحياة مهما صعبت حلوة"[859]، فهما طرفا نقيض جمعهما حيّز واحد في البيت.

فالحصيلة هي أن "محمود الحديدي" يفتقد مفاهيم الصدق والسعادة والثقة، إنه لا يثق بنفسه بل يثق بالمال، ويتّخذ منه وسيلة للتّرقي الاجتماعي. ومع استمرار صراخ فهمي وعويله يزداد محمود اقتراباً منه مكانياً وعاطفياً، حتى إنه يسترجع نداء القرية مع عبارة "يا بوي" التي تؤثر فيه إلى حدّ بعيد في عمق الماضي "يا بوي موجوعة تأتي للحديدي بالضبط على الوجع. يا بوي. إنها ليست من لغة الحياة ولكنها من لغة الأعماق والآي آي، إنه يحس بها تعبر عن وجعه هو"[860].

وتصل الأحداث إلى الذروة حيث يتجاهل محمود شتائم الجيران وصياحهم المستنكِر، ويجلس على الأرض ملاصقاً لفهمي في مستوى واحد مكانياً وعاطفياً، يستعطفه مستسمحاً، وهو في حقيقة الأمر يطلب السماح من نفسه ويحاكم ضميره. لقد أصبح فهمي مرادفاً للضمير الإنساني الذي

858- نفسه، ص177.

859- نفسه، ص184.

860- نفسه، ص181 - 182.

يسمو إلى قيم الإيثار ووقوف المرء إلى جانب أخيه المحتاج، ويعترف بالماضي الذي يخصّه، بعيداً عن اعتبارات الحاضر وقيمه المزيفة بفعل المال والمسؤوليات.

لم يكن فهمي غائباً عن ضمير محمود، الذي سمى ابنه فهمي على اسم المثل الأعلى له. لكنه كان غائباً عن ممارسته اليومية وعن تصرفاته وسلوكه الخارجي المعلن. وهو بعد هذه الحادثة يحمل فهمي على عاتقه وقد جاءت الشرطة بأمر من الجيران، لا يُخفي نفسه، بل يشعر أنه كفّر عن كل ما سبق ويعي مفهوم الواجب الاجتماعي الأخلاقي ضد قيمة القبيح فيما حوله، التي تشبه الجثث الميتة "ها هو يرى النوافذ والمدخل حافلة بكثير من الجثث... وها هو الآن يستعجل اللحظات التي يغادر فيها الحي وقد أصبحت الرائحة لا تطاق"[861]، يغادر البيت، المكان الذي يحتوي الزيف والقبح والتصنع في حركة تطهُّر رمزية من هذه الظواهر، فالمعاني الاجتماعية السامية تتحقق في نهاية هذه القصة بوعي الرجل، وعودته إلى ملامح إنسانية افتقدها طويلاً.

تثير قصة "صوت الليل" لسليمان الشطي[862] مشكلة ازدواجية المعايير عند المثقف، وهي قيمة قبيحة في المجتمع وتكشف عن خلل في نظرة الرجل المثقف إلى نفسه أولاً وإلى المجتمع ثانياً. فـ"أكثر السمات الشخصية مدعاة للاعتزاز، هي التقدير الواضح للمنافع الشخصية، والطموح المصمم على الحصول عليها مهما كان الثمن. وفي هذه الحالة لا يحسب للعواطف والتعاطف إلا الحساب الأدنى"[863]. إن حادثة بسيطة تكمن في أن رجلاً على وشك الموت يدق الجرس مستعطفاً جيرانه، تؤدي إلى تباين في سلوك الشخصيتين ساكنتي البيت، أي الرجل المثقف وزوجته.

وفي البيت، يبدو سلوك الزوجة مألوفاً كأية امرأة تفاجأ بمن يدق الجرس في الليل، فهي تتوجّس خيفة وتتردد، تسارع إلى زوجها ليتولّى الموقف، وتزيده تردداً وحرصاً على الاتصال بالنجدة، قبل أن تعتاد الموقف وتفكر جدياً بفتح الباب لاستطلاع حال الرجل المسكين ونجدته. إن موقف الزوجة هنا شديد

861- نفسه، ص191.

862- الشطي. د. سليمان، رجل من الرف العالي، مختارات فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1990، تاريخ القصة: 1982.

863- ديوي. جون، الفردية قديماً وحديثاً، ص12.

الشبه بزوجة محمود في القصة السابقة "لغة الآي آي" لإدريس، فهي مترددة وترغب في أن يتصدّى زوجها للموقف، وتأمل أن يحله بطريقة مناسبة.

إن حادثة كهذه أمر طبيعي وموقف يمكن أن يحصل بشكل متكرر في أمكنة كثيرة: رجل متألّم يتهيّأ له أنه على وشك الموت يطلب النجدة ممن حوله. غير أن المفارقة هي ما تكشف عنه مناجاة الرجل المثقّف الداخلية لنفسه، إذ يتوقف زمن الحدث الأساسي ـ رنين الجرس ـ لتظهر أمام المتلقي أزمة الثقة التي يعانيها المثقف تجاه المجتمع. إن سبب تردده أمام جرس الباب هو افتراضه أن هذا الرجل جزء من مكيدة تهدف إلى اختطافه.

ويأخذ بإقناع نفسه بهذا الافتراض، بأن يسترجع أحداثاً في الماضي ويتخيّل المستقبل. وهو من حيث استرجاعه الماضي يدين نفسه بنفسه، إذ يكشف تناقضه مع كل كلمة يدّعيها أمام الناس، فهو المثقف الذي يحاضر حول أخوّة البشر والتضامن الاجتماعي ووقوف الإنسان إلى جانب أخيه الإنسان في سبيل حياة المجتمع وترابطه، "وقال علينا واجب تجاوز الخوف، فنحن نعيش مع الآخرين ولهم؛ ولا بدّ من أن نجعل المعايشة نامية متطورة بدلاً من أن نتركها تتلاشى وتموت"[864]. وبهذا فإن نظرياته تنهار أمام تطبيق عملي واحد يخفق في اجتيازه لتعزيز أفكاره التي يتشدق بها حول التكافل الاجتماعي والشجاعة السياسية.

وتتطابق سمة البيت هنا في الألفة والراحة والأمان مع تقوقع الرجل في ذاته، فهذا المثقّف نسج شرنقة من الادعاءات حول نفسه، وبات مستكيناً داخلها، قابعاً داخل البيت لا يلقي بالاً لما هو خارجه، بل يتخوّف من أقلّ مواجهة. إنه يرغب في الاحتفاظ بالسكينة لنفسه، ويأبى أن يجود ببعض ما يتمتّع به على الآخر المحتاج. وهذا ما يفعله في حياته وأفكاره اليومية، فهو يقول ما يُرضي الناس، ولكنه لم يجرّب تطبيقه واختبار مصداقيته في ذاته.

إنه ينظر إلى المستقبل الذي ينتظره في حال فتح الباب لهذا الطارق، سوف يتم اختطافه وربما يشاهد الناس صورته في الصحف متأسفين عليه: "سيكون حديث الناس حين ينتشر الخبر في كل مكان، سيبحثون عن صورته

864- الشطي. د. سليمان، رجل من الرف العالي، ص127.

(ها هو... كان رجلاً صلباً)"[865]. وفي حال افترض أنه سيقع ضحية اختطاف فقد لا يعود ولن يعثروا عليه "أصابته قشعريرة... إن الذين اختُطفوا من قبل لم يسمع أحدٌ عنهم شيئاً"[866]. ويزداد تشتت فكر الرجل المثقف، مما يدلّ على الغياب الفعلي لأي مثل أعلى جمالي، فهو عندما يلحظ أن شكوكه في مآرب الرجل قد لا تكفي، وبعد أن يقول له المستنجد بأنه حارس البناء المجاور، سرعان ما يفتعل المزيد من الظنون، لعلّ أحدهم طعنه وهو ملاحق بقضية ثأر: "إذن!... هو الثأر... نعم، الثأر، بلد الحارس يكثر فيها الثأر"[867]، ولذا فلا داعي لأن يتورط معه في شبهة تؤذيه. كل ما يهمه هو صورته في نظر الناس، إنه ممتلئ بالأنانية المدفوعة بالخوف. إن الخوف الفطري ليس هو الخوف في حالة هذا الرجل، ولعلّ هذا يتّضح في موقف الزوجة المقابل له. إذ مع تواصل صراخ المستنجد الذي لا يقدر على مغادرة مكانه، فإنها تسعى إلى الاستجابة بفتح الباب واصطحاب الخادم، ويخرجان، ثم يتوافد الجيران[868].

ويزداد قبح الصورة السلبية لسلوك الزوج المثقف مع استمرار تمترسه وراء باب البيت حتى مع انجلاء الخطر "يتّجه إلى الباب الآخر ليفتحه ببطء وينظر، إذا كان في الأمر ما يريب سيكشفه ويكون لديه متّسع من الوقت ليقفله مرّةً أخرى"[869]، يعترف لنفسه بالخوف الذي يخرج من كونه فطرة إنسانية إلى كونه تخاذلاً أخلاقياً. وفيما بعد فإن نهاية السرد تمعن في السخرية

865- نفسه، ص128.

866- نفسه، ص128.

867- نفسه، ص129.

868- يتحوّل البيت إلى مكان محفوف بالريبة، إذ يخشى الرجل من مداهميه في قصة "شتاء طويل" - 1990- لإبراهيم صموئيل - مجموعة: النحنحات (دُرست في فصل وعي المعذّب)، وقصة "عند امرأة" - 1966- لمحمد أحمد عبد الولي - مجموعة: الأرض يا سلمى (دُرست في فصل وعي الجميل). كما يتحول البيت إلى ساحة مواجهة مع الخصم كما في قصة "الساعة لم تكن الخامسة"- 1990 - لفؤاد التكرلي - مجموعته: قصص، وقصتي "معانقة العالم" و"على أطراف أصابع الأقدام" لمحمد المخزنجي - مجموعة: البستان - 1992. وفي قصتي "قطع رأس القط"- 1994 - لغادة السمان - مجموعة: القمر المربع، و"المنزل على منحدر النهر"- 1997 - لمحمد المنسي قنديل - مجموعة: عشاء برفقة عائشة، يغدو البيت مكاناً مليئاً بالريبة والشكوك من الظواهر الغريبة التي تحصل فيه (دُرست في فصل وعي القبيح).

869- الشطي، د. سليمان، رجل من الرف العالي، ص130.

من افتراضات الرجل المثقف، عندما يتّضح أن سبب ألم الحارس هو مجرد حساسية أصابته من تناول طعام غير مناسب.

لقد اتفقت هذه القصة مع القصة السابقة "لغة الآي آي" لإدريس، في كون الليل زمناً للحدث، يحيط بالبيت وسط السكون ونوم باقي الجيران، وهو بظلامه وسكونه فرصة لاستعادة ذكريات الذات الفردية وعلاقاتها المجتمعية، وقد كشف للشخصيتين وللمتلقي مدى قبح بعض ظواهر المجتمع كالأنانية والخوف من الآخر. غير أن النهاية اختلفت بتغلّب محمود على مرضه الاجتماعي وقد واتته شجاعة مكاشفة نفسه بسلبياتها أمام الناس والجيران والخروج من بيته بثقة، في حين بقي عالم الرجل المثقف في "صوت الليل" للشطي مغلقاً على ذاته، لا يعلم أحدٌ سواه هو والمتلقي ما دار فيه، وبقيت النهاية المفتوحة: "وراح يرتّب الأفكار في ذهنه حول ما حدث"[870] لتعطي فرصة كافية للتأمل لعلّ أزمة الثقة عنده تنجلي[871].

تتّضح أزمة الثقة في قصة "زهرة تدخل الحيّ" لليلى العثمان[872] بشكل مختلف عن القصتين السابقتين، إذ إن أثرها يظهر في نهاية القصة، مع بيان أن طيبة سكان المدينة كانت سبباً في هلاكهم واحتلال مدينتهم، بدءاً باستعمار بيت واحد. الأمر الذي يحيل القصة لتكون رمزاً إلى قضية فلسطين وضياع أقسام كبيرة منها من أيدي أصحابها العرب. ويمكن أن تكون رمزاً لأية قضية مشابهة على المستوى الإنساني العام. فالوقوف في الطرف الآخر على جهل بحقيقته ونيّاته سبب أساسي في كثير من الأزمات المتلاحقة التي تكشف في وقت متأخر عن قبح الطرف الآخر المتسلل تحت رداءِ ظاهرُه الجمال.

ترغب القصة في أن تروي حدثاً مصوغاً بنوع من الرمزية، لذا فهي تغلّب العموميات على ما هو خاص، وتتجنب الخوض في تفاصيل وأحداث تخصّ الشخصيات. الأمر الذي يطلق الخيال لتلقّي ما يجري كمن يرقب شيئاً من مكان مرتفع، غير أن بعض الثغرات تلوح في السرد مما يضعف تأثير شخصيات القصة ويجعل فعلها ناقصاً في تأثيره.

870- نفسه، ص132.

871- تتناول قصة ليلى العثمان "صراخ وعينان"- 1980 – مجموعة في الليل تأتي العيون - الموضوع نفسه، إذ تمتنع المرأة – بدافع من الغيرة- عن فتح الباب لصديقتها المستنجدة، التي تموت على عتبة الباب.

872- العثمان. ليلى، فتحية تختار موتها، تاريخ القصة:1987.

وفي هذه الحال يمكن للمتلقي أن يتفهّم ما يحصل في الحي، فالمرأة الغريبة الجميلة تفد إليه وتغيّرُ من حاله وتثبّت وجودها عن طريق استئجارها أحد البيوت فيه، ولكن المتلقي ـ في الوقت نفسه ـ يدرك أنه غير معني بالحيّ، ولذلك فهو يشاهد القبح الحاصل في المجتمع داخل النصّ دون أن يتعاطف معه، أو أن يعيه نظراً لقلّة المعطيات. وقد يفترض السارد أن لدى المتلقّي خبرة ومعرفة بحادثة مماثلة في إحدى بقاع الأرض: غريب يتسلل إلى أرض متودّداً إلى أصحابها مندساً في حياتهم الاجتماعية وبيوتهم وصولاً إلى تعزيز وجوده ومن ثمّ ينقلب عليهم بعد أن يشتري منهم الأرض والسكن فيتحكّم بالمكان وتصبح في يده موارد رزقهم ومعيشتهم. وهذا ما فعلته زهرة بأهل الحي، إذ سكنت بينهم واكتسبت ثقتهم بها لما تتقنه من أعمال منزلية تضفي جمالاً ظاهرياً على حياتهم، ثم أخذت تجلب أقرباءها يشترون البيوت المطلة على البحر، تمهيداً للاستيلاء على البحر مورد رزق أهل الحيّ في القصة، ثم سعيها إلى طردهم منه.

إن سارد القصة يفترِض أن على المتلقي أن يسقط خبرته على حكاية زهرة ـ وهذا ممكن، غير أن قلة المعطيات في القصة تجعل منها حكاية مألوفة لا تحمل خصوصية، فما لم يكن ثمة حميمية في الحدث، لن يجد المتلقي دافعاً لتقبّل ما يحصل على أنه حدث خاص. ثمة أمور كثيرة مطروحة في القصة على أنها حقائق دون أدلّة مقنعة، منها أنّ زهرة "لا أحد يعرف من هي! ولا كيف جاءت! ولماذا جاءت، ومن الذي استأجر لها هذا البيت الذي تطل شبابيكه على البحر"[873]. وقد تمّ لاحقاً الاستيلاء على البيوت قرب البحر، وبهذا فإنّ فقدان مكان الاستقرار أي البيت أفقد الأهالي البحرَ مكان العمل.

كما يبقى موقف أم محمد غير المعلن ضدّ زهرة غير مفسّر، وكذلك ما تتفوّه به من عبارات تحذيرية لمن يزورها من النساء "تخافون على أزواجكم: ولا تخافون على بحركم"[874]، ينحصر في كونه عبارات من قبيل الحدس دون دليل منطقي ولا يتيح السرد فرصة لمناقشة أم محمد كبيرةِ الحي فيما تقول،

873- نفسه، ص123.

874- نفسه، ص124.

لعلّ له سبباً خفياً، هل هي عرّافة؟ أو ما هو نوع خبرات الحياة التي علّمتها الفراسة؟ إن السرد لا يبيّن انتماءها الاجتماعي أو مهنتها أو حتى مكانتها العائلية، فهي إذن لا تختلف عن زهرة في الإبهام المحيط بها، مع أن الظاهر أن أم محمد يجب أن تكون مناقضة لزهرة، فأم محمد رمز لتراث الحيّ في جماله الداخلي واتحاد أهله. كذلك لا يفسّر السرد سبب الدور السلبي الذي يؤديه رجال الحيّ. فمع أنه يُبرز مهمتهم في خوض البحار وجلب رزقهم ورزق عائلاتهم منه، فإنهم يعيشون على هامش الحدث، ولا يبرز لهم دور في إبداء الرأي بزهرة وأقاربها الدخلاء. بل إنهم يشاركون في المآتم ويبيعون البيوت متعاطفين مع زهرة، ومطيعين لرغبات زوجاتهم في قبول زهرة في حيّهم.

أما النساء فكان موقفهن قوياً في بداية السرد، وكانت شكوكهن في زهرة ضرورية وعاملاً مهماً مع الأيام الأولى لمجيئها إلى الحيّ. غير أن خضوعهن التالي السريع لسلطة زهرة وفتنتها، وانطلاء خداعها عليهن جاء مفاجئاً. صحيح إن السارد يرغب في بيان المفارقة بين التشدد في قبول زهرة أول مجيئها، والانخداع بها، غير أن تنامي سلبية أهل الحي، وإبهام التحذير الوحيد على لسان أم محمد، فضلاً عن كونه حدساً غير مفسَّر بقرائن عملية معيشة، أضعف من فاعلية المفارقة. ومع ذلك فإن الفكرة الأولية تصل إلى المتلقي في إدانة الثقة بمن هو غير أهل لها، ولكن وصولها يدفع المتلقي إلى وعي قيمة القبيح في المجتمع كله، وإدانة إهماله ثقته بنفسه أولاً ثم إدانة قبح الآخر[875].

4. الاغتراب المكاني

تتفاوت القصص العربية المعاصرة في تناولها مسألة الاغتراب المكاني متنوع الأهداف كإحراز الشخصية تحسيناً في حياتها المادية، أو الهرب من واقع

875- من القصص التي تمثل أزمة الثقة بين الشخصيات وانعكاس ذلك على المجتمع المحيط كل من: قصة "ليلة الكلب المرحة"- 1980- لوليد إخلاصي - المجلد السادس، وقصتي "استدعاء"- 1991 - و"إعلان ضياع"- 1999 - لفؤاد التكرلي - مجموعة القصص، وقصة "أنا الآخر" لسليمان الشطي - مجموعة أنا الآخر- 1994، وقصة "أصعد قاسيون وأنادي"- 1987 - لإبراهيم صموئيل - مجموعة النحنحات، وقصة "مجهولة على الطريق" لعبد السلام العجيلي -مجموعة مجهولة على الطريق - 1997.

سياسي واجتماعي واقتصادي سيئ. ومن القصص ما يركز مشاعر الشخصية فيما قبل الهجرة وإحساسها تجاه الأشياء من حولها، وكثيرٌ منها تعود ذاكرة شخصياتها إلى الوطن في مقارنة بين حالها فيه وما آلت إليه في بلاد المُغترَب، سوءاً أم تحسُّناً ورغداً في العيش. ومنها ما ينقلب فيه وعي الشخصية من السعادة إلى الشقاء محققاً بذلك مفهوم "الاغتراب" في افتقاد الوطن أو شيء عزيز يتصل به. ويقف السبب السياسي وراء هجرة أغلب أبطال القصص في حين يقتصر السبب في قصة "خلف الشمس بخمس" لدمّاج على الحالة المادية الفقيرة التي يعاني منها بطل القصة في اليمن.

* * *

يعتمد السارد الشاب في قصة "هدية العيد" لغسان كنفاني[876] على المقارنة بين زمنين؛ زمنه الحالي وزمن طفولته استناداً إلى حادثة معينة تتكرر في كليهما. والمهم في الأمر هو المكان الذي جرت فيه حادثة الطفولة التي يُطلب إليه المشاركة في إعداد شبيهة لها في زمن الخطاب. ويتخلل سرد الشاب مجموعة من العناصر المعترضة التي يكرر السارد عبارة ثابتة بشأنها هي: "ولكن هذا كله، أيضاً، خارج الموضوع"[877]، كلما تواردت إليه الأفكار في أثناء سرده عن الكتاب الصيني الذي يقرؤه وتفاصيل عن خطط الحرب.

إن للاتصال الهاتفي الذي يتلقاه السارد الشاب في صباحٍ باكرٍ يدعوه إلى المشاركة بترتيبات لتوزيع ألعاب هدايا للفلسطينيين في المخيمات دوره في وعيه. ويوقظ هذا الاقتراح ذكرى المخيّم في ذاكرة الشاب، فيقطع أفكاره حول إمكانيات هذه المناسبة التي توافق رأس السنة، ويعود إلى الماضي مسترجعاً المخيم الذي اضطر إلى المكوث فيه مع أهله بعد بدء الاحتلال الصهيوني لفلسطين.

876- كنفاني، غسان، أطفال غسان كنفاني، تاريخ القصة: 1968.

877- نفسه، ص43 - 44.

ويثير هذا التذكر وعياً متجدداً بالألم والبرد الذي عاناه الطفل في المخيم في ذلك الشتاء البارد، فهو مكان يستدعي العذاب والتجربة المريرة بالفقر وفقدان المأوى الذي يتهكّم الشاب بوصفه بيتاً يركض إليه حاملاً علبة الهدية: "عدوتُ إلى "البيت" دون أن أفتحها"[878]. وتكمن الحادثة الأساسية في أنه انتظر نصيبه كغيره من الأطفال، وحصل على علبة كبيرة مليئة بالألعاب، غير أن الشيء الوحيد المهمّ كان علبة من مسحوق حساء العدس. كانت هي الهدية الحقيقية، في حين أُهدر مال المتبرعين على هدايا ليست لها قيمة على الإطلاق في ظروف البؤس والشظف التي يحتويها المكان.

ينقل السارد إلى المتلقي إحساساً بان الزمن يعيد نفسه وأن بعض رجال الأعمال والسيدات يتسرّعون في نشاطهم الخيري دون دراسة دقيقة لاحتياجات النازحين والمهجّرين الفلسطينيين. إنهم وغيرهم من الصحفيين لا يمتلكون قصديّة الوعي الكافي بما يحصل وبأن الأولوية هي الغذاء والدواء، ونصرة القضية بوجه مختلف عن وجودهم في المجتمع الضيق المحيط بهم. ففي المخيم عانى الطفل وأهله وأقرباؤه من الاغتراب المكاني والمعيشي والاغتراب عن التواصل مع الناس لأنهم لا يفهمونهم، ليتكرر الأمر في شبابه ويكون شاهداً على حالة شبيهة.

يشير الاغتراب المكاني للسارد في قصة "**خلف الشمس بخمس**" لزيد مطيع دمّاج[879] إلى تخبّطه بين عدد من البلاد والأشخاص، وهو يبقى غريباً حتى في بلده الأم "اليمن" التي لا يجد فيها سوى مشكلات أخيه وديونه التي يضطر إلى تسديدها عنه في نهاية المطاف. ويشكّل المكان برمّته خبرة الضياع والتشتت في بلاد العالم المختلفة من أقصاه إلى أقصاه، منطلِقاً من اليمن حيث يهجر السارد الشاب أخاه متخلياً له عن كل شيء راغباً في التخلص من عناء التقيّد بالبقاء في الأرض والخدمة فيها، لا سيما أن الأخ متزوج ذو أولاد لا يكاد يعيل نفسه. والسارد لم يتمكن مع حال الفقر من ترجيح خياره بالزواج، فتكون عبارة السباب التي يطلقها أخوه الأكبر في إثره: خلف الشمس بخمس،

878- نفسه، ص47.

879- دمّاج. زيد مطيع، الجسر، تاريخ القصة: 1981.

أي "بمعنى دعوى كريهة تستعمل في حالة القرف من شخص ما"[880]. ولا يكون السارد أفضل حالاً في المدن التي يذهب إليها كالقرية المجاورة حيث مقهى "سمسرة السبيل" وميناء عصب في الحبشة ثم ميناء ليفربول البريطاني، فالبرازيل وغيرها، وفي النهاية العودة إلى قريته اليمنية قبل أن يقرر هجرانها نهائياً من جديد.

إن الحكاية تتشظى في سرد السارد لها عبر صفحات القصة، فهو يتحدث تارة عن ليفربول ثم يسترجع أحداثاً في المقهى، ليعود إلى ليفربول ثم يكتشف المتلقي متأخراً أن السارد كان قبلها في ميناء عصب حيث أتيح له لقاء صديقه والعمل على باخرة رست ذات ليلة في ليفربول، فاستقرّ فيها وقد التقى بحسناء تعشق القهوة اليمنية. إنّ تشظّي الأمكنة في السرد يعكس ـ إلى حدٍّ ما ـ تشَظّي ذات السارد بين المدن العديدة، وتشَظّي وعيه، فهو لا يقرر ماذا يفعل، كل ما يعرفه هو أنه يحب الانطلاق ويحاول التكيف مع المكان الجديد الذي يصبح فيه. ولكنه في كل مكان يعيد سيرته الأولى مع أخيه، يركن إلى الدعة وأقل ما يمكن من العمل دون أن يكلف نفسه عناء مسؤولية عن أحد. لقد ترك أخاه لهذا السبب واستحق منه شتيمة "خلف الشمس بخمس"، وهو بالفعل وجد نفسه يركض إلى ما وراء الشمس، ففي "عصب" لم يجد سوى الفقر والاحتيال الذي مارسه صديقه القديم "محمد" ينشل الأموال من المقاهي. وفي ليفربول انساق إلى رغبة المرأة الجميلة في الزواج وأنجبا أبناء ليتركهم بعد أن أثرى من تجارة السلاح، ويتزوج سمراء كانت تغني وترقص في حانة. وحتى هذه المرأة التي يمضي معها مسافراً إلى البرازيل تقرر أن تتركه لأنه يقيّد حريتها ويمنعها من الغناء "وأنها ربما كانت ستصبح أكبر نجمة سينمائية في "هوليوود" لو لم تتزوجه..!"[881]

لم تكن الأمكنة تعني له سوى المال والتخفف من الأعباء. واللافت أن المكان القديم: الوطن، هو مصدر لاستذكار الجمال ـ الراقصة الجميلة من قوم "الأخدام" أيام الحصاد، والجميلة ابنة مديرة مقهى سمسرة السبيل "التي

880- نفسه، الهامش ص20.

881- نفسه، ص43.

تمنى أن تكون زوجة له قبل سنوات..!!"[882] ـ كما يسترجع أمكنة في الوطن "اشتاق لرؤية النجوم المتلألئة وهو يقعد في السحر فوق بركة الماء (المقضضة بالنورة)[883] كي يفجرها لتستقي حقول أسرته"[884] والماء العذب، كما أنه مصدر للهرب.

ولسبب ما فإن السارد يترك كل الأمكنة القديمة ويعود إلى وطنه اليمن، لكنه يفاجأ بأنه لا يزال على حاله، وأن مشكلات أخيه قد تزايدت، ويعي حقيقة أن الوطن أقرب إلى القبح حين يكون المرء فيه، "ومرّ بحالة قلق لم يعهدها في حياته من قبل... وتوتر أعصاب. وتحولت بلاده الجميلة بجبالها ومدرّجاتها الزراعية وقراها الناصعة إلى غابة مملوءة بالوحوش الكاسرة"[885]. ولذلك فهو يعود من حيث أتى مع شتيمة الأخ تلاحقه كأن شيئاً لم يتغير[886].

تحمل قصة "**الصناديق**" لإبراهيم صموئيل[887] جانباً من الغرائبية في أحداثها، ولكنها قابلة للتأويل والعثور على تفسير فيزيائي. فالسارد الذي حجز تذكرة للرحيل من بلاده يأخذ في إفراغ غرفته من محتويات الصناديق. ويكتشف المتلقي أن كل ما في الغرفة من أثاث عبارة عن صناديق متراكبة لتشكل كرسياً أو مكتبة... "خصّ صناديق الوسكي المتينة للكراسي... وراكب صناديق التفاح متراصة القطع على هيئة مكتبة بعد طليها"[888]، ويتحول المكان الحيادي سابقاً ـ الغرفة ـ إلى مكان جميل يرغب السارد في التمسك بكل ما فيه، ويتردد كثيراً وهو يفرغ كل صندوق منه، إلى أن يأخذه الوقت فيفاجأ بمروره السريع "نظر إلى الساعة فوخزته: التاسعة والنصف! نهض يلحق الوقت..."[889].

882- نفسه، ص45.

883- مقضضة: مبلطة بالجص. المصدر السابق: الهامش ص49.

884- نفسه، ص27.

885- نفسه، ص47.

886- تتناول عدة قصص للكاتب اليمني محمد أحمد عبد الولي الغربة من منظور مشابه، منها قصصه: أبو ربية - اللطمة - على طريق أسمرا، من مجموعته: الأرض يا سلمى 1965.

887- صموئيل. إبراهيم، النحنحات، تاريخ القصة: 1987.

888- نفسه، ص74.

889- نفسه، ص76.

ويتخذ من غرفته ـ المكان الضيق ـ منطلقاً للحوار حول المكان الأوسع: الوطن بكل ما فيه من أشياء وذكريات وأشخاص أثيرين إلى نفسه، فيحاور ذاته كما يسترجع حواره مع صديقه وليد وحبيبته منى، ولكن المكان لا يعني له سوى المزيد من العذاب والتعب والاستسلام أمامَ واقع مرّ: "صدّقني يا وليد لم أعد قادراً! سبع سنوات في المعتقل... وسنوات في البحث عن عمل... وأخرى في تأمين غرفة أسكنها... وأخرى وأخرى في الركض والاجتماعات والسهر..."[890].

فالسبب الاقتصادي هو الدافع المباشر للرجل في قصة "**الصناديق**" كي يغادر وطنه، ولكنْ ثمة سبب آخر هو الوضع السياسي الذي يضيق الخناق عليه، حتى إنه اعتُقل مدة من الزمن وعانى من تقييد حرياته، ولا شك أن السببين متداخلان وينعكسان مباشرة على الحال الاجتماعية لهذا الشاب في نموذج حي مباشر، فهو يضحي بحبيبته ووطنه في سبيل هجرة لا يدري أين تستقر به.

إنه يسقط صريع التعب وإرهاق الأفكار المتعلقة بالمكان أكثر منه تعب السفر، فبعد أقل من أربع ساعات سيكون في جوّ السفر "أربع ساعات... وأكون محلقاً في العلالي"[891] ولعلّ هذا التعب الجسدي يمهد للتعب النفسي الذي جعل الظواهر تتداخل في وعيه الفيزيائي، فلا يبصر صورته في المرآة كما يشعر أنه غائب عن الوجود بل مقيّد، ليصحو من دهشته وقد "أحسّ تحت أنامله جسماً لحمياً أشبه بالجسد الآدمي! جسّه أكثر، فتعرّفه... غير أنه كان محززاً كما لو أن وثاقاً فكّ عنه للتو..!"[892] هذه الحالة يمكن تفسيرها تخييلياً أو واقعياً بأنه قيّد نفسه إلى سريره أو مقعده في وعي داخلي منه ببقايا رغبة في التمسك بالمكان حتى آخر لحظة ممكنة. الأمر الذي يعكس حبه للمكان وألمه لفراقه.

يتدرج تأثير المكان الجديد ـ المغترَب ـ في شخصية السارد سليمان في قصة "التمساح المعدني" لغادة السمّان[893] من كونه مكاناً حاضناً للعذاب إلى مكانٍ

890- نفسه، ص77.

891- نفسه، ص73.

892- نفسه، ص79.

893- السمّان. غادة، القمر المربّع، تاريخ القصة: 1994.

حاوٍ على الدهشة والتعجب. ويصرّح السارد بأن عذابه يختفي شيئاً فشيئاً بتأثير عنصر من عناصر المكان، أي الرجل الزنجي الذي كان واقفاً مثله في الصباح الباكر مع المهاجرين ينتظرون أن يفتح مركز الشرطة في باريس أبوابه مع بداية الدوام.

الفارق الكبير في اللون والبلد بين الزنجي الأفريقي وسليمان اللبناني وفارق اللغة الأصلية لم يمنع الرجلين من التواصل بإيحاء العيون. كما أن تقارب الأجواء النفسية بين الرجلين سهّلت لسليمان تقبّل نظرة الزنجي وإيحاءاتها بمساندته ومساعدته على تخطي ألمه. فسليمان يعمل منجّماً وقارئاً للمستقبل ويعتمد في دجله على سذاجة زبائنه. وهو يعود بذاكرته مسترجعاً المكان القديم ـ بيروت ـ حيث كانت طفولته وحيث تعلّم من والده ألعاب الخفّة ومن ثمّ باشر باختيار مهنة العمل المريح: "قررت أن أربح أكثر وأتعب أقل، فوضعتُ لافتة على بابي: الفلكي الكبير، وذهلت لكثرة الزبائن وصرت أغتني بسرعة كأنني أغرف من منجم ذهب"[894]، فصار دجالاً مشعوذاً يكسب المال ويتزوج امرأتين ويصبح ربّ أسرة كبيرة، قبل أن يضطره أحد المتنفذين إلى الهجرة انتقاماً منه بسبب حجاب أعدّه لتستخدمه زوجته ضدّه. إن ازدهار عمل المشعوذ المزعوم ارتبط بحالة عدم الاستقرار التي عاشها المجتمع في بيروت إبّان الحرب، وجنوح الناس إلى التعلّق بآمال متخيّلة ومحاولة السيطرة على ما حولهم من ظواهر بقوة إيحاء السحر لا العقل.

تؤدي هذه التفاصيل دوراً مهماً في معرفة البيئة المكانية التي ينتمي إليها سليمان وتوضح أنه سيستكمل مهنته نفسها في المغترب، كما أنها تفسّر كونه مهيأً نفسياً لتأويل النظرات على أنها ذات تأثير ساحر. ويصرح السارد بأنه قد يكون قرينه: "إلى جانبه يجلس الزنجي، كما لو كان ملاكه الحارس أو (قرينه)"[895] ويناجي سليمان نفسه: "لماذا لا يدعني وشأني؟ أهو قريني؟"[896] وتغرق القصة في ملامح غرائبية غير مفسّرة كتخيُّل سليمان أن الرجل الأفريقي ساحر وبأن اسمه "دونجا" ويتأكد له ذلك عندما يسمع الموظفة تنادي الأفريقي بهذا الاسم.

894- نفسه، ص28.

895- نفسه، ص33.

896- نفسه، ص38.

يدور سليمان في حلقة من التخيُّلات وكلُّها قابلة لأن يؤولها المتلقي على أنها تهيؤات وربط للعلاقات من حوله من منظور فردي. وهذا يدخل في باب تَحوّل المكان من العذاب إلى الدهشة، فأمام باب مركز الشرطة يعاني سليمان من البرد القارس ومن آلام ضرسه التي يضطر إلى تحملها كي لا يفوته الدور ولأنه بحاجة إلى تمديد إقامته. ومع التقاء نظرته بعيني الرجل الزنجي اللتين "تشبهان كرتين نافرتين خارج محجرهما كما لو كان صاحبهما مخلوقاً فضائياً، عينان لهما شعاع مسلط عليه من ضوء سري يشلّه ويربكه رغم برده وألمه"[897]، فإنه يتخيل الرجل الزنجي يخاطبه ويخفف من ألم ضرسه إلى أن يزول تماماً. وبفضله أيضاً يتخلّص من تعليقات امرأتين لبنانيتين تهاجمان الرجال وتتهمانهم بأنهم سبب الحرب الأهلية في لبنان وأنهم مصدر دائم للشر، كما ينجو من براثن كلب شرس تروضه نظرات الزنجي "يثبت على الكلب نظراته مثل أشعة "لايزر" لا مرئية. يهدأ النباح، يتراجع الكلب مذعوراً ثم يعوي فجأة عواء من نمط آخر كله ألم".[898] -[899]

أما داخل مركز الشرطة فيتحول المكان من حيادي بالنسبة إلى عموم الناس إلى مخيف بالنسبة إلى سليمان لأنه لا يكفّ عن التوجس شراً من موظفات المكان ولا يكاد يصدق أنه نجا من الاضطهاد والدونية التي عاملت بها موظفة سوداء الرجل الزنجي "دونجا". إن هذا المكان الداخلي يمهّد لما يحصل خارجه لاحقاً، فسليمان لم تغادره حالة التخيل والتواصل الروحاني مع الرجل الزنجي، ولم يكن تعاطفه معه عابراً مرهوناً بتوتره ريثما تتم الموافقة على طلب إقامته، بل تعدى الأمر إلى بقائه قريباً منه في الطريق خارج المركز

897- نفسه، ص29.

898- نفسه، ص29.

899- ثمة قصة لزكريا تامر بعنوان "الرجل الزنجي" من مجموعته: صهيل الجواد الأبيض 1960، يحادث فيها الطفل رجلاً زنجياً يرافقه في مراحل تالية من عمره، بوصفه قريناً له لا يراه غيره ويوجهه الرجل نحو أنواع من السلوك الاندفاعي في الحياة ليجد نفسه في النهاية وحيداً، يرمز هذا القرين إلى الوعي الداخلي والرغبات الكامنة في الإنسان. وفي المجموعة نفسها قصة شبيهة بعنوان "الكنز" يؤدي الشيخ عبدو فيها دور القرين. كما يظهر القرين في قصة "الظل في يوم خريفي" 1974 لوليد إخلاصي: الأعمال الكاملة المجلد الخامس، إذ يكتفي السارد "سالم العربي" بالتعجب من استشعاره وجود قرين له يتصرف بدلاً عنه، وثمة أبعاد أكثر فزعاً وإثارة لوعي السارد بأنه معذّب عند فواز حداد في قصتيه: الرسالة الأخيرة - الرجل الذي خرج من الورق، من مجموعته: الرسالة الأخيرة 1994.

عند مواقف السيارات. وهناك يبعث المكان على المزيد من الدهشة والرعب، فالموظفة السوداء تصدمها سيارة منزلقة في الممر ومن ثَم تهوي المرأة فوق مسننات جرّافة في الجوار. ويخال سليمان أن الرجل الزنجي هو من انتقم من الموظفة بهذه الطريقة عقاباً لها على اضطهادها له ولبعض البائسين الملونين. ويمكن القول إن وعي سليمان كان مغيَّباً منذ بداية السرد بفعل استعداده لتقبّل وجود ظواهر خارقة يمتلكها سحرة حقيقيون ليسوا مزيفين مثله. وهذا ما يقود المتلقي إلى الاعتقاد بأن سليمان كان يبحث عن تفاصيل الحياة المدهشة بعلاقاتها الحقيقية التي تشبه الخيال[900].

* * *

900- تحتوي قصة "المؤامرة على بديع" 1994 لغادة السمان من المجموعة نفسها: القمر المربع، على تصوير رجل مأزوم نفسياً يترجح وعيه بين مكانين: الوطن حيث الاضطهاد والطفولة الأليمة، والمغترَب الإنكليزي حيث يستمع إلى قرين متخيّل يدعوه "عيدب" - مقلوب اسمه بديع - فيقوم بتأثير من انفصام الشخصية بعمليات قتل فلا يعي إلا بؤسه وعذابه المستمرين.

إضاءات

يتضح من خلال هذه الدراسة أنّ القيم الجمالية المتجلية في وعي الشخصيات في السرد القصصي ـ بوصفها نماذج حية من المجتمع ـ تتركّز بنسب متقاربة في قيم كلّ من الجميل والقبيح والعذابي. في حين تنسحب قيمة الجليل إلى الظلّ فلا تكاد تظهر إلا بشكل عابر، وليس بإمكانها البروز والاستئثار بوعي الشخصية مقابل كمّ المعاناة.

يقوم الأدب على أساس من الرغبة في تجاوز الحالة الأدنى إلى الأعلى، في مسير المثل الأعلى الجمالي الذي يتمثّله الكاتب، وهذا يسوّغ وجود حجم لا بأس به من الظواهر المؤلمة أو السلبية داخل النصوص الأدبية بشكلٍ عام. غير أن المساحة الكبيرة التي تفترشها هذه الظواهر داخل القصص المدروسة في البحث تدفع إلى القول بأنها المحرّك الأوّل لكاتب القصة العربية وانعكاس يؤكّد واقع الأديب ومجتمعه. وتُلحظ هذه الانعكاسات من خلال عدة نقاط مدروسة في البحث كالفقر، والخيانة، والجهل، والحصار، والسجن.

تتنوّع بيئات الخيانة في بعدها الاجتماعي، فهي تارة تتركّز على المكان الداخلي كالبيت على سبيل المثال، إذ يؤثّر فعل الخيانة في عدد من الأشخاص يقتصر على الرجل وزوجته الموجودين داخل الحيّز المغلق، مع وجود شخصية غائبة ذات صلة بفعل الخيانة متحدَّث عنها أحياناً، ويغلب أن يكون شخص واحد ـ السارد ـ هو المسؤول عن فعل الخيانة. وتارةً ترتكز بيئة الخيانة إلى المكان الخارجي، أي الحيّ أو المجتمع بمعناه الواسع، في سعي إلى تغليب الفكرة الرمزية من القصة، وتوسيع إطار المتأثرين بفعل الخيانة ليكون المجتمع بأكمله، وليثير حالة من الندم تعم كل ذوي الصلة بشخصيات القصص أبناء الحي الواحد أو مجموعة الأصدقاء، حيث تتوزع مسؤولية الخيانة على مجموعة المحرّضين من أبناء المجتمع نفسه.

أما البعد السياسي للخيانة فقد أظهرت القصص المدروسة الأثرَ السلبي الذي يخلّفه فعل الخيانة الفردي في المجتمع. وتُشكّل البلاد الأجنبية عن المجتمع المعني في السرد مسرحاً لفعل الخيانة ونتائجه، في حين يعاني المجتمع من تسلل الخيانة إليه في عقر داره من عناصر مألوفة لديه في بعض القصص. كما تتفاوت القصص في إمكانية التخلص من المرأة الخائنة أو إبقائها حية مع انفتاح نهاية السرد على المجهول، فالمرأة محرك للشخصيات في تصور الجمال في الماضي أو المستقبل ومقارنته بحال القبح الملازمة للخيانة والمفارقة للمثل الأعلى الجمالي. إنّ المرأة الأجنبية / الغريبة تكوّن في القصص جميعها جزءاً أساسياً من مخطط الخيانة، فهي دخيلة على بيئة الرجل المستهدَف وليست من صميم حياته.

تنقسم علاقة الجمال بالفقر في القصة العربية المعاصرة إلى مرحلتين، لكل منهما سماتها. صحيح أنّ الشخصية الفقيرة مغلوبة على أمرها في الأحوال جميعها، إلا أن موقف السارد في قصة الخمسينات والستينات هو موقف المتأمل المتفرج من بعيد، بينه وبين الظاهرة مسافة ملموسة، إنه لا يقترح الحلول وإنما يترك الشخصية تتحدث عن نفسها وتمضي إلى مصيرها. ويكتفي بتصوير حال الشخصيات الحزينة القلقة ولا يتدخل في تقويم الواقع. وقد يكون السارد بطلاً داخل القصة لكنه يكتفي بالتنظير حول الواقع البائس، ثم يكمل حياته كأن شيئاً لم يكن. غير أن اختلافاً يبرز في القصص ذات التواريخ الأحدث، إذ تتنامى احتمالات الإدانة داخل السرد، ويتفاعل السارد مع الشخصيات المتألمة حوله، ويندمج معها بوصفه مكوّناً مجتمعياً في البيئة الشعبية الحاضنة للفقر والجميل معاً، ويتمكن السارد من وعي جماله وجمال ما حوله، لكنه فاقد القدرة على الاحتفاظ به. فبعد الستينات يبرز التحول في أن شخصيات القصة تقع في الفقر ولا تستطيع الخروج منه، وتبدو فاقدة الأمل بالمستقبل، على خلاف قصص المرحلة المبكرة.

يتنوّع الحديث عن ظاهرة الإعاقة بين المرأة والرجل، فتركّزُ بعض القصص على إعاقة الرجل، وتكون المرأة قاسماً مشتركاً بين أحداث القصص. في حين تبرز إعاقة المرأة في بقية القصص مؤثّرة بدرجات متفاوتة فيمن حولها من الرجال الذين تعاطفوا معها. وتتخذ بعض القصص من المرأة ساردة للأحداث

ترصد معاناة النساء واختلاف المفاهيم بين الأجيال. وتختلف القصص في تناول المستوى الاجتماعي المحيط بظاهرة الإعاقة، فمنها الشعبي الفقير، والشعبي المحافظ، ومنها البيئة المدنية الأقرب إلى أن تكون ميسورة الحال. كما يتفاوت موقف المجتمع المحيط من الشخص المعوّق وظروفه، بين القسوة والحيادية أو تغييب شخصية المعاق عن ساحة السرد، بسبب تركيز السرد على شخصية أخرى ترصد المعوّق من مسافة. ويحضر التردد أحياناً في مدى الإحساس بالذنب والمسؤولية عن الحال التي يعانيها المعوّق نفسياً أو جسدياً.

يتّخذ الإطار المكاني للجمال المثال من الحيّ أو السوق الشعبي القديم، مكاناً تتماهى معه المرأة وتتخفّى فيه أو تتلاشى صورتها بشكل يلغز على السارد ويدخله مع المتلقي في جوّ من التشكيك بوجودها أصلاً، الأمر الذي يفتح أمام القصة تأويلات المستقبل، ويعرض تذبذب رجال القصة وحيرتهم بين عدم المبالاة وتجاهل ما يحصل من تغيرات، والإعجاب بجمال المرأة الذي يثير لدى شخصيات نسائية في القصة التطيّر والتشاؤم والغيرة.

يرتبط اسم عائشة في القصص المدروسة بالرغبة في الحياة والبعد عن الموت، لا سيما أن أجواء الموت تحيط بالشخصيات الرئيسية سواء بشكل مادي أو معنوي، حيث يفقد بطل القصة حريته ويبقى أسير المنفى أو المكان الغريب. إن الشخصيات في كل القصص المدروسة تعاني من الاغتراب، الذي يرتبط بقضايا الوطن، وتموت بعض الشخصيات قبل أن تستوفي لحظات سعادتها القليلة في واقع قاسٍ، في حين يتّخذ المصير الشخصي الفردي للشخصيات مدخلاً إلى الاجتماعي الشامل.

تشترك بعض القصص التي تتناول قيمة الحبّ في حيز مكاني، كالبحر الذي يحتوي مشاعر الحب إلى جانب صراع إرادات الشخصيات وآمالها في الحياة. في حين تحيل قصص أخرى إلى بلاد الغربة التي تعمل فيها الشخصية، أو إلى البلد الذي تنتمي إليه. إن الشخصية قد تكتفي بتجاور الحب مع شظف العيش في البيئة الشعبية، وقد تتمكّن من مغادرة بؤس هذه البيئة وفقرها إلى عالم الثراء والغنى، وتتمتع شخصيات قصص أخرى ببحبوحة العيش المقرون بجدية العمل عند المرأة، ورفاهية معيشة الشاب المعجب بها. وعدا

استثناءات قليلة فإن الرجل هو صاحب القرار في العلاقة مع المرأة في القصص، وتجدر الإشارة إلى أن نهاية القصص تصبّ في منح الرجل سلطة القرار الأخير.

غالباً ما تتّسم علاقة الحب المرحلي في القصة العربية المعاصرة بتوافر عنصرين، أحدهما عربي والآخر أجنبي؛ فالرجل عربي والمرأة أجنبية، وقد يستسلم الرجل لكونه ضحية، وقد ينجح في تغليب قيمة الجميل ونقلها إلى المرأة التي يحبها. وفي قصص أخرى يكون الرجل هو الأجنبي الجنسية والمرأة عربية، ويتكافأ الطرفان في النتيجة إذ يعيش كل منهما الحالة الجميلة دون أن تصل إلى غاية. وتشكّل أرض الوطن عنصراً أساسياً في القصص، حتى تلك التي تقع أحداثها خارج البلاد العربية، لكن البارز المشترك في القصص كلها أن المجتمع المحيط لا يشجّع على الحب بين الطرفين، بل تتوافر الظروف والشخصيات الثانوية المثبطة لحرية الحب وجماله.

يؤدي الواقع القبيح الذي تعيشه الشخصية وضغط مصاعب الحياة وتضييق المجتمع إلى تشوهها الداخلي، الأمر الذي ينعكس على مظهرها الخارجي فتتحول إلى مسخ. ويغلب على المرأة تحولها إلى أفعى في خيال الشخصيات، وارتباطها بالشرّ وشلّ القدرة على الحركة، وكذلك هي المرأة المتحولة إلى خواطر شريرة. أما الرجل فيغلب تحوله إلى جرذ ضمن إطار من التخييل في عالم البشر، ليعكس الانكفاء والبعد عن قيم الجميل، وهو نتيجة تخاذل فردي عن اقتحام الحياة. وكذلك هو الرجل المتحوّل إلى مسخ أو إلى شكل أدنى، يستسلم لظروف قاسية تحول دونه ودون الحياة. ويؤدي انقلاب الطيور المسالمة إلى طيور شريرة إلى تهشّم حلم الإنسان بالحرية من جهة، كما يشير إلى بُعد الفارق بين العالم الأرضي للإنسان، والعالم العلوي حيث حلم الطيران يوازي الحرية والقيم الفاضلة. ويؤدي المطعم دوراً في احتواء الصور القبيحة المشوّهة، لارتباطه بحاجة الإنسان إلى الغذاء، واستسلامه أمام ما يستغل حاجته.

تتفق القصص التي تناولت ظواهر العرّاف والخرافات والمخلوقات المتخيّلة في تركيزها على الحالة الفردية للشخصية التي تعاني من موقف

شائك. وتنطلق منها إلى المجتمع المحيط بالشخصية وانعكاس عالم الخرافات عليه، بدءاً بالأسرة القريبة، فالمدينة، فالبلد كله، ويغلب على القصص الإيحاء بالموقف المستنكر للاستجابة للخرافات ومروّجيها.

تركّز القصص التي تبرز فيها أزمة الهوية على البطولة الجماعية لعدد من الشخصيات، في مواجهة جماعة أخرى. واللافت أن الشخصيات الإيجابية المعتدى عليها واضحة المعالم، وهي ذات سطوة أو حضور قوي في المجتمع. أما جماعة الخصوم فيسودهم الإبهام والغموض، فهم إما لصوص ملثمون، أو أطياف خادعة من رجال ونساء.

ترتبط محاولات طمس الجمال في القصص بالموقف السلبي للفرد في مواجهة ما حوله من أزمات، أو أنه لا يمضي في اكتشاف حقيقة المشكلة إلى المدى الأبعد، بل يكتفي بالحد الأدنى من الوسائل، ثم يتبيّن له أنه وقع ضحية سهلة، وأن المثل الأعلى الجمالي ازداد بعداً عنه. أما الجماعة المحيطة به فهي تنقسم قسمين: القسم المؤيّد يتّسم بالضعف، والقسم المعادي قوي ذو سطوة.

ينقسم سرد المرأة ذاتها في القصص إلى نوعين: ساردة فاعلة يكون سردها من داخل المشكلة، مروراً بأبعادها وتجلياتها، وساردة غير فاعلة تقف موقف المتفرّج على المشكلة من الخارج، وتصوّر الأمر على أنه مضى وانتهى، بحيث يصبح الموضوع هو الحكاية نفسها، لا طريقة الحلّ أو المعاناة. أما سرد الرجل لمشكلات المرأة فيميل إلى التعاطف معها ووصف حالها دون التدخّل في حلّ.

شَغلت القضية الفلسطينية حيزاً كبيراً من اهتمام القصة العربية المعاصرة مرتبطة بمفهوم الحرب وعلاقتها بوعي المعذّب جمالياً، في قصص ترصد صلة شخصيات متنوعة ومتفاوتة في المستوى الاجتماعي والوظيفي والمعيشي بالنضال لاستعادة الأرض المحتلة في فلسطين، كشخصية الجندي المقاتل في داخل مؤسسة الجيش، وشخصية الشاب الذي يسترجع طفولته بعد الهجرة وفقدان الأرض والمال، وشخصية المرأة التي تعي حاضرها بعد أن اكتشفت زيف ماضيها ومحاولات إقصائها عن قضيتها.

كما تبرز قضايا الاستقلال والتحرر الوطني من الاستعمار الأجنبي، إلى جانب مناقشة قضايا الهمّ الوطني والعربي العام ممزوجة بالتفاعل النفسي

تجاه مفهوم الخيانة في الحرب. لقد هدفت القصص من خلال التركيز على الشخصيات الأساسية فيها إلى دخول الحرب بوصفها سبباً في العذاب الذي عُدّ طريقاً إلى الوعي بالحاضر والسعي إلى محاولة امتلاك أمل بتحقيق قيم الحرية والدفاع عن الأرض.

تشترك القصص في كون الليل مفجّراً لوعي العذاب لدى الشخصيات الملاحَقة، إذ تكون الشخصيات في أقصى حالات القلق والتوجس خلال الليل، ففيه تكمن المفارقة بين العالم الخارجي وعالم الشخصية الداخلي، إذ يتصف الليل بالسكون مقابل هيجان الذات واستعراضها مشكلاتها، وهو بيئة خصبة للقلق لدى الشخصية المأزومة لأنها تُضخّم تأويل أي حركة أو إحساس قد يتهدد وجودها. كما أن ظلام الليل المادي والمعنوي يقابل معنويا توهّج الشخصية واستيقاظ إحساسها بذاتها. إن الصورة النمطية للنهار هي الوضوح والحركة وازدحام الناس، لذلك فإن الليل بيئة نموذجية لتَكُون الشخصيةُ في حالة عداء لكل ما هو خارج عالمها الخاص، ولشعورها بالخوف من أنّ قوى معادية تطاردها لتسلبها لحظات السكينة التي تحاول انتزاعها من الليل والتخفّي تحت عباءته. وغالباً ما يكون الليل شديد الإظلام في القصص، وإن احتوى على إضاءة فهي طفيفة كما هو القمر الشاحب على سبيل المثال، أو إضاءة الشارع الخافتة. كما تكشف أحداث القصص عن الخوف من الطبيعة المنعكس في البشر.

ويتجلى دورٌ للعقائد الدينية أو السياسية في إثارة القلق من التسلل والمطاردة. كما تثير بعض القصص الهموم الاجتماعية، وبشكل خاص ظاهرة ازدواجية المعايير عند الرجل العربي في تعامله مع المرأة والمجتمع. وتقارب قصص أخرى مشكلات اجتماعية ذات صلة بالمعاناة النفسية لشخصية الرجل المريض.

يؤدي التخييل الغرائبي والعجائبي دوراً فاعلاً في أحداث بعض القصص، مما يقلّص مصداقية الحدث القصصي، ويزيد من هامش المتلقي لتفسير ما يحصل، ولكنه في الوقت نفسه يُبرز دور الهواجس الداخلية التي جعلت مصدر العذاب نفسياً متفاعلاً مع قسوة العالم الخارجي.

تعيش الشخصيات التي عانت من السجن بعضاً من الأمل بالواقع الجديد الذي تجد نفسها فيه، ويغلب على السجين السابق الهرب والانهزامية بسبب بؤس التجربة وقسوتها. إنَّ الشخصية المقابلة الحرّة التي يتحدث معها السجين تعدُّ بالنسبة إليه صلة وصل بالعالم، وفي الوقت نفسه يصرّ السجين على الرغبة في الحديث وإيصال صوته سواء بالغناء أو الصراخ أو الهمس داخل السجن أو خارجه. كما يظهر نفور السجين من الآخر القامع، وهربه الدائم منه ومحاولة الالتفاف على وحشة السجن في سبيل إلى التواصل مع باقي السجناء أو من هم خارج الأسوار. فالمقبرة تحمل رمزية الوحدة والاحتجاز، أما المجتمع المزدحم فهو المراد والهدف لدى أغلب السجناء. إن السجين قد يغيّر نظرته إلى العالم مِن حوله خارج السجن سلباً أو إيجاباً بحسب خبرته، ويجدر بالذكر أن أغلب القصص ركزّت على أن السجين تتم معاملته داخل السجن وخارجه بوصفه مجرماً حتى لو كان بريئاً وكان سجين رأي أو سُجن نتيجة شُبهة.

يغلب على شخصية المجنون كونه شاباً بائساً يضطهده أغلب من حوله، لا يجد من يفهمه، على الرغم من أن السرد يصور إحساساته الجمالية التي لا يعتدّ بها أحد. كما يغلب على بيئة القصص كونها مفتوحة ذات طبيعة ريفية أو واسعة صحراوية. ثمّة هوّة دائماً بين المجنون والعالم الخارجي تعزز من نقل إحساسه بالوحدة إلى المتلقي. إن الأخطاء غير المقصودة تلازم تصرفات المجاذيب، فلا يعطف عليهم أحد، بل يعاملون على أنهم ماضٍ لم يكتمل، فالذكريات مبهمة مشوّشة، ولا يجد المجنون السلوى إلا في أحد المقربين ممن يعطف عليه، أو من الحيوانات أو غيره من المجانين.

يحرص الزمن الدائري على تصوير وعي الشخصية ضمن إطار من تعدد الروايات والتركيز على تجلي مفهوم الموت بين أجيال من الشخصيات وصولاً إلى متلقي القصة. ويتداخل مفهوم الزمن بشكل خاص عند الأطفال والأشخاص المضطهدين أو المهمشين، أو المرضى النفسيين، إذ تتراءى دورة الحياة متجددة أمامهم رغم اختلاف الأمكنة بين الماضي والحاضر، وحيرة الشخصيات الأخرى داخل القصة والمتلقي خارجها، وصعوبة تصديقهم ما يجري. تطفو على السطح الأحوال الاقتصادية والاجتماعية السيئة، وتكتسب

الحضور الأوسع في المجتمع. ومن خلال اللجوء إلى التخيلات الميتافيزيقية والحلول العجائبية والأحداث الخارقة، تجد شخصيات القصص امتدادها في الشخص الآخر المقابل لها، كما يكون لقاء الحبيب أو اللجوء إلى ذكريات جميلة وسيلة للخروج من الزمن الرتيب إلى زمن آخر يَعد بالحياة والاستمرار من وجهة نظر الشخصية، ويثير الحيرة والشك لدى المتلقي.

يسير الزمن السهمي في اتجاه واحد، لكنه عجائبي نوعاً ما يهدف إلى الهرب من الواقع الرتيب إلى آخر متخيل فيه تتحقق الأمنيات، ويلفت الانتباه أن هذه الرغبات ذات نطاق فردي ضيّق يقتصر على لقاء الحبيب أو نيل المال الوفير. ويعتمد الزمن الواقعي المباشر على عامل المصادفة في سرد مظاهر السعادة أو الشظف وتخطي زمن بائس إلى آخر يحمل الأمل بالغد. وقد يثبّت الزمن مظاهر التخلف والمرض في أحداث تسير بواقعية من سيئ إلى أسوأ على الصعيد الصحي والاقتصادي المعيش. ولكن يُلحظ في هذا القسم الحضور المجتمعي الكثيف ممثلاً بأفراد هم نماذج من شرائح واسعة.

في الزمن الجدلي تتوازى الأحداث بين الماضي والحاضر، أو المستقبل المتضمن في آمال الشخصيات، مع رابط قيمي لمقارنة موقف الشخصيات من الزمنين، كمدى تحقق قيمة العدل على سبيل المثال، أو تمثّل قيم جمالية كالجلال. إن المفارقة تكمن في تعامل الشخصيات مع أشياء مادية تغدو رموزاً من خلال الخداع والغش والتوسل بجلال الماضي للحصول على منافع آنية. وتغلب نصاعة صورة الماضي مقابل سيطرة سمات القبح والانتهازية على الحاضر. كما تتحقق جدلية الزمن لدى الشخصيات المأزومة نفسياً، فتصاب بخلل في إدراك الأزمنة ونسب الحدث إلى زمنه المتحقق فيه، وذلك بسبب الوعي الداخلي بقبح جريمة أو فعل هجومي قامت به الشخصية سابقاً. إنها طريقة للهرب ومحاولة للالتفاف على مفهوم الزمن الفيزيائي.

يغلب على الشخصيات المرتادة للمقاهي في القصص المدروسة الميلُ إلى الحزن والتشاؤم، فالمقهى بيئة خصبة للصدام والكشف الصريح لزيف ما تعيشه الشخصية خارج المقهى في حياتها اليومية، كما أنه يتيح فرص المواجهات بين الشخصيات إلى جانب كشف الجو النفسي لبعض الشخصيات

والمصارحة حول أخطاء الماضي على الصعيد الفردي والجماعي. أما المقهى نفسه فيكون بائساً أحياناً ويعمّق عجز رواده عن بلوغ غاياتهم، وغياب المثالية عن حياتهم، فتنتهي القصص دون حلّ جذري لمعاناتهم.

يرتبط احتواء وعي المعذّب داخل الحافلة أو السيارة ـ بوصفهما وسيلة نقل ـ في القصص العربية المعاصرة في جزء منه بحالة الحرب التي يعيشها بلد الشخصيات، الأمر الذي يجعل من رحلة التنقل رحلة للعذاب والألم بفقدان الوطن والذكريات، ويحضر الأمل بالأطفال بكونهم رمزاً للمستقبل بشكل مركّز في القصص. كما تشغل قضية فلسطين نصيباً في قصص تعود إلى فترة الخمسينات والستينات، ثم يتقلّص ارتباط الوطن بالحافلة فيظهر من جديد في سنوات التسعينات، إذ تحيل قصصٌ إلى الأوضاع القاسية التي تعاني منها الشخصيات في بلادها، وتنعكس سلباً على السكّان ومنهم ركّاب الحافلة الذين يهربون من واقعهم الأليم. ولا تخلو قصص من أثر الألحان داخل الحافلة في نفوس الركّاب استحساناً أو حزناً. كما يرتبط وعي المعذّب بحالات الحرمان والقلق ومن ثمّ الرعب الذي قد يقترن بالدهشة، وتتفق قصص عديدة في وجود الأطفال داخل الحافلة، الأمر الذي يبعث على التساؤلات بشأن الحياة المليئة بالمفارقات.

يحتوي البيت على حركة الشخصية من الداخل المظلم إلى الخارج المضيء، من الفرد المنعزل إلى المجتمع الحقيقي الفاعل. كما أن الأحداث والمواجهات تكشف ضعف الفرد وضآلة مآربه الشخصية مقابل المثل العليا في المجتمع. أما الأسرة التي تسكن البيت فقد تندرج ضمن سمات الشخصية الهاربة من المسؤولية، أو تتخذ موقفاً مناقضاً يدين إغراق بطل القصة في أنانيته. ويتماهى البيت بوصفه مفهوماً مع المجتمع بوصفه البيت الكبير، فيتأثر المجتمع بما يجري في البيت من مشكلات تتهدد وجود الآخرين، يتساوى في تحمل مسؤولية ذلك الرجال والنساء. ويبرز بشدّة انحياز الشخصيات الأساسية إلى القيم السلبية التي تؤمّن للفرد الحضور والجاه مقابل القيم الإيجابية في تماسك المجتمع.

يرتبط مفهوم الاغتراب في أغلب القصص بالحركة من داخل الوطن إلى خارجه، وينجم هذا الانتقال عن مشكلة الشخصيات في التفاهم مع من هم داخل الوطن، وتعاني من تقليص الحريات ومخاطر الاعتقال. وفي حالات قليلة يعود بطل القصة إلى بلده ليفاجأ أن لا شيء تغير، فيعاود الهجرة هرباً من المشكلات التي تقف وراءها أسباب عدّة ذات طابع اجتماعي -عائلي أو سياسي أو اقتصادي. وهكذا يكون ثمن الحصول على الأفضل التخلي عن ألفة المكان والوطن والابتعاد عن الأحبة، سواء أكان الابتعاد طوعياً أم قسرياً. وكثيراً ما تجد الشخصيات المهاجرة نفسها في بلاد الغربة جنباً إلى جنب مع مهاجرين آخرين من أوطان متنوعة تُجمع القصص على أن ما يضمّهم هو البؤس والحزن.

دليل القصص المدروسة في البحث بحسب اسم المؤلف ألفبائياً[901]

إبراهيم الكوني:

- أخبار العائد الذي لم يعد، 1993، خريف الدرويش.
- الجبل، 1993، خريف الدرويش.
- الحسناء، 1993، خريف الدرويش.
- الحيّة، 1993، خريف الدرويش
- خريف الدرويش، 1993، خريف الدرويش **.
- الناموس، 1993، خريف الدرويش.
- الوطن، 1993، خريف الدرويش**.

إبراهيم صموئيل:

- أصعد قاسيون وأنادي، 1987، النحنحات.
- رائحة الخطو الثقيل، 1988، رائحة الخطو الثقيل**.
- الرجل الذي لم يَعُد أباً، 1988، رائحة الخطو الثقيل.
- الزيارة، 1988، رائحة الخطو الثقيل**.
- سلاميتان من ورق، 1994، الوعر الأزرق**.

901- الطريقة المتبعة: اسم القصة، تاريخ القصة، المجموعة القصصية.

** قصص واردة في هامش البحث.

- شتاء طويل، 1989، النحنحات.
- الصمت، 1994، الوعر الأزرق.
- الصناديق، 1987، النحنحات.
- العيون المشرعة، 1988، رائحة الخطو الثقيل.
- في حافلة صغيرة، 1994، الوعر الأزرق.
- كفاصلة وسط الظلام، 2002، المنزل ذو المدخل الواطئ**.
- ليّا، 1987، رائحة الخطو الثقيل**.
- المرحاض، 1990، النحنحات**.
- النحنحات، 1988، النحنحات.
- وشم، 2002، المنزل ذو المدخل الواطئ**.
- يا فدوى، 1987، رائحة الخطو الثقيل.

إبراهيم عبد المجيد:

- صائد المجانين، 1995، إبراهيم عبد المجيد، سفن قديمة.
- مشكلات الجلوس، 2001، إبراهيم عبد المجيد، سفن قديمة**.

إدوارد الخرّاط:

- حيطان عالية، 1955، حيطان عالية.
- في داخل السور، 1955، حيطان عالية**.

حيدر حيدر:

- حالة طلق، 1969، الومض.
- حميمود، 1969، الومض.
- الشاهد والجمعة الحزينة، 1967، حكايا النورس المهاجر.

الشمس تشرق من الغرب، 1966، حكايا النورس المهاجر

الصدع والهجرة، 1966، حكايا النورس المهاجر

طقوس للعار، 1969، الومض

هذا البلد الأمين، 1967، حكايا النورس المهاجر

زكريا تامر:

- ابتسم يا وجهها المتعب، 1960، صهيل الجواد الأبيض**.
- آخر الرايات، 1970، الرعد**.
- ثلج آخر الليل، 1963، ربيع في الرماد.
- جنكيز خان، 1963، ربيع في الرماد.
- جوع، 1970، الرعد .
- خضراء، 1970، الرعد.
- الذي أحرق السفن، 1970، الرعد.
- الرجل الزنجي، 1960، صهيل الجواد الأبيض.
- رجل من دمشق، 1960، صهيل الجواد الأبيض**.
- السجن، 1970، الرعد.
- شمس صغيرة، 1963، ربيع في الرماد.
- الصقر، 1970، الرعد.
- في ليلة من الليالي، 1978، النمور في اليوم العاشر**.
- في يوم مرح، 1970، الرعد**.
- القبو، 1960، صهيل الجواد الأبيض.
- القرصان، 1963، ربيع في الرماد.
- الكنز، 1960، صهيل الجواد الأبيض**.
- ما حدث في المدينة التي كانت نائمة، 1978، النمور في اليوم العاشر.
- المتهم، 1970، الرعد**.
- النابالم النابالم، 1971، الرعد**.

النهر ميت، 1960، صهيل الجواد الأبيض**.

الهزيمة، 1970، الرعد.

زيد مطيع دمّاج:

- امرأة، 1983، الجسر**.
- بائعة الذرة، 1982، الجسر.

- البِدّة، 1981، الجسر.
- خلف الشمس بخمس، 198، الجسر.
- المجنون، 1984، الجسر.

سليمان الشطّي:

- أنا الآخر، 1994، أنا الآخر**.
- بقعة زيت، 1983، أنا الآخر.
- جسد، 1994، أنا الآخر.
- حكاية للآخرين، 1969، الصوت الخافت.
- خدر من مساحة وهمية، 1989، رجل من الرف العالي**.
- خناجر نادمة، 1994، أنا الآخر
- رجل من الرف العالي، 1982، رجل من الرف العالي**.
- الصوت الخافت، 1967، سليمان الشطي، الصوت الخافت**.
- صوت الليل، 1982، رجل من الرف العالي.
- عبور النهر إلى ضفة واحدة، 1970، الصوت الخافت.
- قصة حب عادية عادية جداً، 1969، الصوت الخافت**.

سميرة عزّام:

- طير الرخ في شهربان، 1963، الساعة والإنسان**.
- عام آخر، 1956، الظل الكبير.
- فلسطيني، 1963، الساعة والإنسان**.
- وأما بعد، 1963، الساعة والإنسان**.

عبد الرحمن الربيعي:

- لعبة المدينة، 1967، الظل في الرأس**.

عبد السلام العجيلي:

ـ التجربة والخطأ، 1959، القصة العربية أجيال وآفاق، كتاب العربي رقم 24.

ـ الحب في قارورة، 1965، فارس مدينة القنطرة.

ـ رصيف العذراء السوداء، 1960، رصيف العذراء السوداء**.

ـ العراف / زقاق مسدود، 1965، فارس مدينة القنطرة.

ـ فيغا، 1965، حكاية مجانين**.

ـ المأزق، 1986، حكايات طبيّة**.

ـ مجهولة على الطريق، 1997، مجهولة على الطريق.

ـ مذاق النعل، 1964، فارس مدينة القنطرة.

ـ نبوءات الشيخ سلمان،1965، فارس مدينة القنطرة.

عبد المجيد شكير:

ـ فاكهة عائشة، 1997، ذبذبات الصوت الأزرق.

غادة السمّان:

ـ التمساح المعدني، 1994، القمر المربع.

ـ ثلاثون عاماً من النحل، 1994، القمر المربّع.

ـ الجانب الآخر من الباب، 1994، القمر المربّع.

ـ جريمة شرف، 1973، رحيل المرافئ القديمة.

ـ حريق ذلك الصيف، 1972، رحيل المرافئ القديمة**.

ـ الدانوب الرمادي، 1972، رحيل المرافئ القديمة.

ـ زائرات الاحتضار، 1994، القمر المربع**.

ـ سجل أنا لست عربية، 1994، القمر المربّع.

ـ عذراء بيروت، 1973، رحيل المرافئ القديمة**.

ـ قطع رأس القط، 1994، القمر المربع**.

ـ المؤامرة على بديع، 1994، القمر المربع**.

غسّان كنفاني:

- كان يومذاك طفلاً، 1969، أطفال غسان كنفاني.
- المنزلق، 1961، أطفال غسان كنفاني.
- هدية العيد، 1968، أطفال غسان كنفاني.
- ورقة من الرملة، 1956، أطفال غسان كنفاني**.

فؤاد التكرلي:

- الأزهار، 1984، القصص.
- استدعاء، 1991، القصص.
- إعلان ضياع، 1999، القصص.
- أمسية خريف، 1951، القصص**.
- الحائط والحكايات الحزينة، 1998، القصص.
- ذاك النداء، 1985، القصص.
- الساعة لم تكن الخامسة، 1990، القصص**.
- الصمت واللصوص، 1968، القصص.
- الطريق إلى المدينة، 1953، القصص.
- العيون الخضر، 1950، القصص.
- غيمات، 1998، القصص.
- م. أ. ر. ع. س، 1984، القصص.
- المجرى، 1952، القصص.
- منتظرو قطار السادسة، 1998، القصص**.
- موعد النار، 1955، القصص.

فواز حدّاد:

- الرجل الذي خرج من الورق، 1994، الرسالة الأخيرة**.
- الرسالة الأخيرة، 1994، الرسالة الأخيرة**.

فيصل خرتش:

ـ رحيل المواسم، 1986، الأخبار**.
ـ فرح، 1986، الأخبار.

ليلى العثمان:

ـ الجدران تتمزق، 1982، الحب له صور**.
ـ الرؤوس إلى أسفل، 1982، الحب له صور.
ـ زهرة تدخل الحي، 1987، فتحية تختار موتها.
ـ الشمس وضحاها، 1987، فتحية تختار موتها.
ـ صراخ وعينان، 1980، في الليل تأتي العيون.
ـ فتحية تختار موتها، 1987، فتحية تختار موتها.
ـ في الداخل عالم آخر، 1979، في الليل تأتي العيون**.
ـ في الليل تأتي العيون، 1980، في الليل تأتي العيون**.
ـ الكبسة، 1987 فتحية تختار موتها.
لعبة في الليل، 1982، الحب له صور**.
محاكمتان، 1980، في الليل تأتي العيون**.
نظرة لها أصابع، 1982، الحب له صور.
ويبقى الصوت حياً، 1987، فتحية تختار موتها**.
ينفصل الوطن تنفصل الطريق، 1987، ليلى العثمان، فتحية تختار موتها

* * *

محمد أبو معتوق:

ـ السيارة، 1996، ليلة المغول**.
أـ قصة المقهى الغربي، 1996، ليلة المغول**.

محمد أحمد عبد الولي:

- أبو ربية، 1961، الأرض يا سلمى**.
- الأرض يا سلمى، 1958، الأرض يا سلمى.
- على طريق أسمرا، 1965، الأرض يا سلمى**.
- عند امرأة، 1966، الأرض يا سلمى.
- اللطمة، 1958، الأرض يا سلمى**.
- لون المطر، الأرض يا سلمى**.

محمد البساطي:

- حديث من الطابق الثالث، 1967، محابيس.

محمد المخزنجي:

- البستان، 1992، البستان.
- تصوير خارجي، 1984، رشق السكّين **
- خمس دقائق للبحر، 1992، البستان **
- صوت نفير نحاسي صغير، 1992، البستان **
- على أطراف أصابع الأقدام، 1992، البستان **
- العميان، 1992، البستان
- في المقهى، 1984، رشق السكين.
- مصيدة لجسد، 1992، البستان.
- معانقة العالم، 1992، البستان**.
- ملاكمة الليل، 1992، البستان**.
- النوافذ، 1984، رشق السكين**.
- يوم للمزيكا، 1984، رشق السكين.

محمد المنسي قنديل:

- حدث في مقهى المنظر الجميل، 1999، عشاء برفقة عائشة.

- عشاء برفقة عائشة، 1997، عشاء برفقة عائشة.
- عند أطراف السماء، 2000، عشاء برفقة عائشة.
- قتيل... في مكانٍ ما، 1989، آدم من طين.
- لحظة الانتقام من مسّ آسيا، 1998، عشاء برفقة عائشة**.
- المنزل على منحدر النهر، 1997، عشاء برفقة عائشة.
- الوداعة والرعب، 1985، بيع نفس بشرية.
- وقت للجفاف ووقت للمطر، 1976، آدم من طين**.
- يوم مصري جاف، 1970، بيع نفس بشرية**.

محمد زفزاف:

- الحرف، 1978، الأقوى**.
- الرجال والبغال، 1978، الأقوى.
- المركز الصحي، 1978، الأقوى.
- ملك الجن، 1978، الأقوى.

محمد شكري:

- الأرامل، 1980 - 1983، الخيمة**.
- عائشة، 1985، الخيمة.

محمد عزّ الدين التازي:

- أصفار متعانقة، 1999، شيء من رائحته.
- شيء من رائحته، 1999، شيء من رائحته.
- القتيل، 1999، شيء من رائحته.
- كرسي الملك، 1999، شيء من رائحته**.
- النهروان، 1999، شيء من رائحته.
- النهر والبحر، 1999، شيء من رائحته.

محمود سيف الدين الإيراني:

- الأعرج، 1959، القصة العربية أجيال وآفاق.

مهدي عيسى الصقر:

- الرجل الأنيق ذو الشعر الأسود، 1994، شتاء بلا مطر.
- ضياع كرة الزجاج، 1995، شتاء بلا مطر.

وليد إخلاصي:

- ابنة خالتي الغائبة، 1985، مختارات، المجلد السادس.
- أخبار الشيخة إبراهيم، 1985، مختارات، المجلد السادس**.
- أخي عمر، 1985، مختارات، المجلد السادس.
- الأستاذة فاطمة، 1982، مختارات، المجلد السادس**.
- الأفعى وأيام الحرب، 1966، مختارات، المجلد الخامس.
- أيها القادم الجميل، 1980، مختارات، المجلد السادس.
- الظل في يوم خريفي، 1974، المجلد الخامس**.
- ليلة الكلب المرحة، 1980، مختارات، المجلد السادس.
- مجنون القصر، 1983، مختارات، المجلد السادس.
- مساكن للعصافير، 1972، مختارات، المجلد الخامس.
- من أجل سبعة دولارات، 1987، مختارات، المجلد السادس**.
- نبتة الفريز، 1980، مختارات، المجلد السادس.
- الوجه المطموس إلى أين؟، 1972، مختارات، المجلد الخامس.

يوسف إدريس:

- صح، 1956، مختارات قصصية.
- لغة الآي آي، 1964، مختارات قصصية.
- المحفظة، 1956، المختارات**.

فهرست ألفبائي بالسير الذاتية للقاصين

إبراهيم الكوني: قاص وروائي، البلد: ليبيا، عام الولادة: 1948، من مجموعاته القصصية: الصلاة خارج نطاق الأوقات الخمسة 1974، جرعة من دم 1983، شجرة الرتم 1986، القفص 1990، ديوان النثر البري 1991، الربة الحجرية ونصوص أخرى 1992، الوقائع المفقودة من سيرة المجوس 1992، خريف الدرويش 1994.

إبراهيم صموئيل: قاص، البلد: سورية، عام الولادة: 1951، من مجموعاته القصصية: رائحة الخطو الثقيل 1988، النحنحات 1990، الوعر الأزرق 1994، المنزل ذو المدخل الواطئ 2002.

إبراهيم عبد المجيد: قاص وروائي، البلد: مصر، عام الولادة: 1946، من مجموعاته القصصية: مشاهد صغيرة حول سور كبير 1982، إغلاق النوافذ 1992، سفن قديمة 2001، أشجار السراب 2011.

إدوار الخراط: قاص وروائي، البلد: مصر، عام الولادة: 1926، من مجموعاته القصصية: حيطان عالية 1959، ساعات الكبرياء 1972، اختناقات العشق والصياح 1983، أمواج الليالي 1991، اسكندريتي 1994.

حيدر حيدر: قاص وروائي، البلد: سورية، عام الولادة: 1936، من مجموعاته القصصية: الومض 1960، حكايا النورس المهاجر 1968، غسق الآلهة 1994.

زكريا تامر: قاص، البلد: سورية، عام الولادة: 1931، من مجموعاته القصصية: صهيل الجواد الأبيض 1960، ربيع في الرماد 1963، الرعد 1970، دمشق الحرائق 1973، النمور في اليوم العاشر 1978، نداء نوح 1994، سنضحك 1998، الحصرم 2000.

زيد مطيع دماج: قاص وروائي، البلد: اليمن، 1943-2000، من مجموعاته القصصية: طاهش الحوبان 1973، العقرب 1982، الجسر 1986، أحزان البنت مياسة 1990، المدفع الأصفر 2001.

سليمان الشطي: قاص وروائي، البلد: الكويت، عام الولادة: 1942، من مجموعاته القصصية: الصوت الخافت 1970، رجل من الرف العالي 1982، أنا الآخر 1994.

سميرة عزام: قاصة، البلد: فلسطين، 1927-1967، من مجموعاته القصصية: أشياء صغيرة 1954، الظل الكبير 1956، قصص أخرى 1960، الساعة والإنسان 1963، العيد في النافذة الغربية 1976.

عبد الرحمن الربيعي: قاص وروائي، البلد: العراق، عام الولادة: 1939، من مجموعاته القصصية: السيف والسفينة 1966، الظل في الرأس 1968، وجوه من رحلة التعب 1969، المواسم الأخرى 1970، عيون في الحلم 1974، ذاكرة المدينة 1975، الأفواه 1979، نار لشتاء القلب 1986.

عبد السلام العجيلي: قاص وروائي، البلد: سورية، 1918-2006، من مجموعاته القصصية: بنت الساحرة 1948، ساعة الملازم 1951، الحب والنفس 1959، فارس مدينة القنطرة 1971، أزاهير تشرين المدماة 1974، حكايات طبية 1986، رصيف العذراء السوداء 1988، مجهولة على الطريق 1997.

عبد المجيد شكير: قاص ومسرحي، البلد: المغرب، عام الولادة: 1966، من مجموعاته القصصية: ذبذبات الصوت الأزرق 1997، طائر سبيل 2010.

غادة السمان: قاصة وروائية، البلد: سورية، عام الولادة: 1942، من مجموعاته القصصية: عيناك قدري 1962، لا بحر في بيروت 1963، ليل الغرباء 1966، رحيل المرافئ القديمة 1973، القمر المربع 1994.

غسان كنفاني: قاص وروائي، البلد: فلسطين، 1936-1972، من مجموعاته القصصية: موت سرير رقم 12- 1961، أرض البرتقال الحزين 1963، عالم ليس لنا 1970، عن الرجال والبنادق 1968، الشيء الآخر 1980.

فؤاد التكرلي: قاص وروائي ومسرحي، البلد: العراق، 1927-2008، من مجموعاته القصصية: الوجه الآخر 1954، موعد النار 1991، الأعمال الكاملة- القصص 2002، خزين اللامرئيات 2004، حديث الأشجار 2007.

فواز حداد: قاص وروائي، البلد: سورية، عام الولادة: حوالي 1945، من مجموعاته القصصية: الرسالة الأخيرة 1994.

فيصل خرتش: قاص وروائي، البلد: سورية، عام الولادة: 1952، من مجموعاته القصصية: الأخبار 1986، شجرة النساء 2000.

ليلى العثمان: قاصة وروائية، البلد: الكويت، عام الولادة: 1943، من مجموعاته القصصية: امرأة في إناء 1976، الرحيل 1979، في الليل تأتي العيون 1980، الحب له صور 1982، فتحية تختار موتها 1987، حالة حب مجنونة 1989، الحواجز السوداء 1994، يحدث كل ليلة 1998، ليلة القهر 2005.

محمد أبو معتوق: قاص وروائي ومسرحي، البلد: سورية، عام الولادة: 1950، من مجموعاته القصصية: ليلة المغول 1997، لحظة البرق 2002، اللعب بالأسرار 2005، هي أشياء لا تُرى 2009.

محمد أحمد عبد الولي: قاص وروائي، البلد: اليمن، 1939-1973، من مجموعاته القصصية: الأرض يا سلمى 1965، شيء اسمه الحنين 1972، الأعمال الكاملة 1986.

محمد البساطي: قاص وروائي، البلد: مصر، عام الولادة: 1937، من مجموعاته القصصية: الكبار والصغار 1968، حديث من الطابق الثالث عام 1970، أحلام رجال قصار العمر 1979، هذا ما كان 1987، منحنى النهر 1990، ضوء ضعيف لا يكشف شيئا 1993، ساعة مغرب 1996، محابيس 2002، الشرطي يلهو قليلاً 2003.

محمد المخزنجي: قاص، البلد: مصر، عام الولادة: 1946، من مجموعاته القصصية: الآتي 1983، رشق السكين 1984، الموت يضحك 1986، سفر 1990، البستان 1992، لحظات غرق جزيرة الحوت 1996، أوتار الماء 2002، حيوانات أيامنا 2007.

محمد المنسي قنديل: قاص وروائي، البلد: مصر، عام الولادة: 1949، من مجموعاته القصصية: من قتل مريم الصافي 1986، احتضار قط عجوز 1986، آدم من طين 1993، عشاء برفقة عائشة 2001، بيع نفس بشرية 2008.

محمد زفزاف: قاص وروائي، البلد: المغرب، 1945-2001، من مجموعاته القصصية: حوار في ليل متأخر 1970، بيوت واطئة 1977، الأقوى 1978، الشجرة المقدسة 1980، غجر في الغابة 1982، ملك الجن 1988، ملاك أبيض 1988.

محمد شكري: قاص وروائي، البلد: المغرب، 1935-2003، من مجموعاته القصصية: مجنون الورد 1979، الخيمة 1985.

محمد عز الدين التازي: قاص، البلد: المغرب، عام الولادة: 1948، من مجموعاته القصصية: أوصال الشجر المقطوعة 1975، النداء بالأسماء 1981، منزل اليمام 1995، الشبابيك 1996، يتعرى القلب 1998، شيء من رائحته 1999.

محمود سيف الدين الإيراني: قاص، البلد: فلسطين، 1914-1974، من مجموعاته القصصية: أول الشوط 1937، مع الناس 1956، ما أقلّ الثمن 1962، متى ينتهي الليل 1964، أصابع في الظلام1971، غبار وأقنعة 1993.

مهدي عيسى الصقر: قاص وروائي، البلد: العراق، 1927-2006، من مجموعاته القصصية: مجرمون طيبون 1954، غضب المدينة 1960، حيرة سيدة عجوز 1986، شتاء بلا مطر 2000.

وليد إخلاصي: قاص وروائي ومسرحي، البلد: سورية، عام الولادة: 1935، من مجموعاته القصصية: قصص 1963، زمن الهجرات القصيرة 1970، الطين 1971، الدهشة في العيون القاسية 1972، يا شجرة يا 1981، ما حدث لعنترة 1992، الحياة والغربة وما إليها 1998.

يوسف إدريس: قاص وروائي، البلد: مصر، 1927 - 1991، من مجموعاته القصصية: بيت من لحم 1961، لغة الآي آي 1965، اقتلها 1982، النداهة 1969، آخر الدنيا 1961، أليس كذلك 1958.

صدر للكاتبة

ترجمة عن الفارسية:

ـ قصص فارسية، مجموعة قصصية للأطفال،كتاب مجلة العربي الصغير، الكويت، العدد رقم 192، أيلول 2008.

ـ تمرُّد الشاعرة فروغ فرُّخ زاد، دار نون 4، حلب، 2009.

ـ سرّ الماي العجيب، قصص للأطفال، عبد الصالح باك، وزارة الثقافة، دمشق، 2009.

دراسة:

ـ الرموز الأسطورية في مسرح وليد إخلاصي، دار الحوار، اللاذقية، 2010.

قصص:

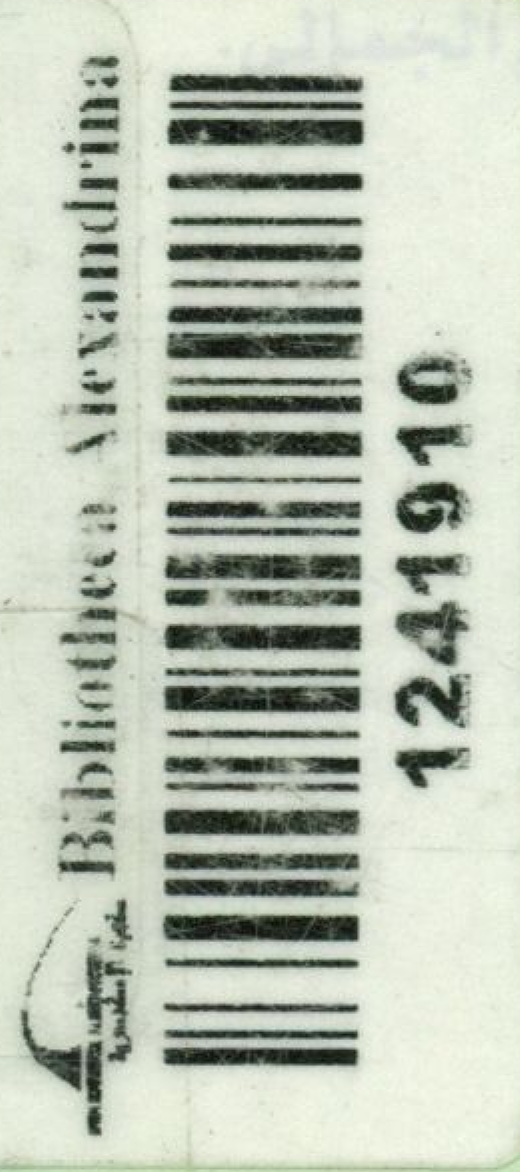
ـ أبو الليل، قصص، دار التكوين، دمشق، 2010.

المحتويات

يحتفي الكتاب بدراسة أشكال الوعي الجمالي في السرد القصصي العربي خلال النصف الثاني من القرن العشرين، فهي مرحلة شهدت نشوء مفهوم الدولة الحديثة في المنطقة العربية، وسعى فيها الأدب إلى إثبات الذات ووعي القيم وسط التغيرات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، والتطورات الصناعية والحضارية.

تندرج هذه الأشكال ضمن قيم الجميل والقبيح والمعذب، كما تتجلى في وعي كل من عنصري الزمن والمكان جمالياً على نحوٍ خاص، بما يرصد القيم الإنسانية والمعاناة الفردية أو الجماعية ويوصل وجهة نظر إلى المتلقي. ويبرز في السرد القصصي العربي حضور الوعي الجمالي بشكل كبير عند الشخصية بوصفها مكوناً سردياً. في حين يؤدي باقي عناصر القصة كالمكان والزمن والصراع أدواراً متفاوتة في تعميق الوعي.

يتجه وعي الجميل إلى أن المرأة هي القاسم الجميل المشترك في نقاط كثيرة، مما يبيّن المفارقة بين تحقق وعي الجميل في شخصيات القصة ومصاعب الواقع حولها وآلامه، وذلك من خلال دراسة كل من المرأة ومفاهيم الفقر والحياة والحب والجمال المثال. ويتناول وعي القبيح ظواهر تخالف هيئتها الأليفة لتبدو في شكلٍ آخر يمكنها من التلاؤم مع القبح المحيط بها، كالمرأة الأفعى، والطيور المخيفة. كما يركّز الكتاب على الإنسان الذي يعي عذابه، فالإنسان هو محور الوعي



دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع

سوريا - اللاذقية - ص.ب 1018 هاتف 422339

9789933477097

تصميم الغلاف : إيدار جودت